This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Ital
6258
71

Ital 6258.71

Harvard College Library

FROM THE FUND OF

CHARLES MINOT

(Class of 1828).

Received 27 Oct. 1892.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

Hermann (Wilhelm)
H. BREYMANN UND E. KOEPPEL.

IV.

MEROPE IM ITALIENISCHEN UND FRANZÖSISCHEN DRAMA.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1892.

MEROPE

IM

ITALIENISCHEN UND FRANZÖSISCHEN DRAMA.

VON

DR. GOTTFRIED HARTMANN.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1892.

~~IV. 3900~~
Ital 6258.71

HARVARD COLLEGE
OCT 27 1892
LIBRARY.

Minot fund.
IV.

Herrn

Professor Dr. Breymann

in

dankbarer Verehrung.

Inhalt.

Vorbemerkung V
Einleitung 1
I. **Die Italiener des Cinquecento** 5
a) Historisches: Cavallerino 5 — Liviera 5 — Torelli 6.
b) Motive und Kritik: Thronerbe und Usurpator 7 — Mutter und Sohn 8 — Zwang zur Ehe 10 — Chor 11 — Form 12 — Synthese 14.
II. **Die Franzosen unter Ludwig XIV.** 15
a) Historisches: Gilbert 15 — La Chapelle 17 — La Grange 18.
b) Motive und Kritik: Liebesintrigue 19 — Mutter und Sohn 22 — Zwang zur Ehe 23 — Thronerbe und Usurpator 24 — Form 26 — Synthese 27.
III. **Apostolo Zeno** 29
a) Historisches 29.
b) Motive und Kritik 30.
IV. **Maffei und seine Nachfolger** 32
a) Historisches: Maffei 32 — Voltaire 35 — Clément 38 — Alfieri 39 — Martina 41 — Solimbergo 41.
b) Motive und Kritik: Mutter und Sohn 41 — Anagnorisis 52 — Zwang zur Ehe 60 — Thronerbe und Usurpator 63 — Liebesintrigue 65 — Hyperkritik 66 — Form 67 — Synthese 71.
Anhang.
I. Neuere Bearbeitungen ausserhalb Italiens und Frankreichs 78
II. Erzählung vom Tode und vom Überfall des Sohnes der Merope 80
Register 94

Anmerkung: Gleich den genannten Autoren und Motiven ist im Folgenden auch der Anfang der Kritik, bez. einzelner Teile derselben, durch Sperrschrift hervorgehoben.

VORBEMERKUNG.

Carriere hat auf den Wert der Erforschung dichterischer Stoffe durch Zeiten und Länder im Vorworte seiner Poetik hingewiesen und in derselben diesen Wert durch eine Reihe von Beispielen glänzend dargethan. In gleicher Weise haben unter anderen St. Marc Girardin (Cours de littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame. 4. éd. Paris 1852) und Bozzelli (Della imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni. Florenz 1861) speziell die dramatische Literatur behandelt. Den Monographieen auf diesem Gebiete (wozu die Winke von Koch in der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte N. F. I 473, zu beachten sind), wie derjenigen Andraes über Sophonisbe, Ellingers über Alceste und Möllers über Kleopatra, möchte sich auch der folgende Versuch bescheiden anschliessen. Unvollständig, wie derselbe ist und sein muss, sucht er die Entwicklung der Meropefabel in Italien und Frankreich, die bisher von Wendt (Die italienischen und französischen Bearbeitungen der Meropefabel, Jena 1876) und von Gizzi (La Merope e la tragedia. Rom 1891), nur in ihren wichtigeren Erscheinungen verglichen wurde, an der Hand der Kritik zu verfolgen, soweit diese sachlich oder persönlich von Interesse und keine ephemere geblieben ist. Da manche Darstellung in den neueren Literaturen leider nicht zu erreichen war, so durfte ich nur in einem Anhang auf einige Arbeiten ausserhalb Italiens und Frankreichs aufmerksam machen und teilweise durch Wiedergabe einer bestimmten Stelle mit den übrigen in Parallele bringen. Von Abkürzungen sind ausser

den sich selbst erklärenden zu nennen: Teatro moderno applaudito = TMA, die Personennamen Merope = Mer., Telefonte oder Téléphonte = Tel., Egisto oder Égisthe = Eg., Polifonte = Pfte, Polyphonte = Pphte, Polidoro = Pdro, die arabischen Ziffern zur Bezeichnung von Akt und Szene der Bearbeitungen unserer Fabel, bez. von Band und Seite der angeführten kritischen Werke.

Den Herren Professoren Dr. Breymann und Dr. Koeppel in München, wie den Herren Dr. Emilio De Marchi in Mailand und Dr. Luigi De Marchi in Pavia, danke ich herzlich für die Bereitwilligkeit, womit sie meine Arbeit gefördert haben, und gedenke gerne der Unterstützung, die mir durch die Königlichen Bibliotheken in München und Mailand zuteil geworden ist.

EINLEITUNG.

Zu Euripides' Tragödie Kresphontes, die uns nur in elf kleinen Fragmenten erhalten ist, finden wir vor allem in Aristoteles' Poetik, Kap. XIV, die Worte: *κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὔ, ἀλλ' ἀνεγνώρισεν,* als Beispiel für die wirksamste der vier Möglichkeiten schrecklicher Thaten zwischen nahestehenden Personen. Von Bedeutung sind auch der Hinweis Plutarchs in den Moralia auf die Stelle:

ὁσιωτέραν δὴ τὴν δ' ἐγὼ δίδωμί σοι
πληγήν[1])

Und die Übersetzung von:

ἐχρῆν γὰρ ἡμᾶς σύλλογον ποιουμένους
τὸν φύντα θρηνεῖν εἰς ὅς' ἔρχεται κακά,
τὸν δ' αὖ θανόντα καὶ πόνων πεπαυμένον
χαίροντας εὐφημοῦντας ἐκπέμπειν δόμων.[2])

In den Tuskulaner Disputationen:[3])

Nam nos decebat, coetus celebrantes, domum
Lugere, ubi esset aliquis in lucem editus
Humanae vitae varia reputantes mala:
At, qui labores morte finisset graves
Hunc omni amicos laude et laetitia exsequi.

In seiner Kranzrede, 180, erwähnt Demosthenes den Äschines als Darsteller des Kresphontes, den er aber nach

[1]) Eur. Fragm. 457. [2]) Fragm. 452. [3]) Lib. I, Cap. 48. 115.

Ribbeck[1]) kaum als Tritagonist gespielt haben dürfte, so dass wir vielleicht an ein Stück über den Untergang des Gatten Meropes zu denken hätten und damit zugleich an das Vorbild für Ennius' Cresphontes, in welchem schon der Marchese Orsi in seinem Avviamento zu Maffeis Merope nicht eine Nachbildung des euripideischen Stückes vermutet, und das nach Ribbeck vielleicht Untergang und Rache zusammengefasst hätte.

Der Stoff liegt vor in der hier folgenden 184. Fabel Hygins:[2])

Polyphontes, Messeniae rex, Cresphontem Aristomachi filium cum interfecisset, eius imperium et Meropen uxorem possedit.

(*Cum qua Polyphontes occiso Cresphonte regnum occupavit*) *filium autem eius infantem Merope mater* (*quem ex Cresphonte habebat*) *absconse ad hospitem in Aetoliam mandavit. hunc Polyphontes maxima cum industria quaerebat aurumque pollicebatur si quis eum necasset. qui postquam ad puberem aetatem venit, capit consilium ut exequatur patris et fratrum mortem. itaque venit ad regem Polyphontem, aurum petitum, dicens se Cresphontis interfecisse filium et Meropes Telephontem. interim rex eum iussit in hospitio manere ut amplius de eo perquireret, qui cum per lassitudinem obdormisset, senex qui inter matrem et filium internuncius erat, flens ad Meropen venit negans eum apud hospitem esse nec comparere. Merope credens eum esse filii sui interfectorem qui dormiebat, in chalcidicum cum securi venit inscia, ut filium suum interficeret; quem senex cognovit et matrem ab scelere retraxit. Merope postquam vidit occasionem sibi datam esse ab inimico se ulciscendi redit cum Polyphonte in gratiam. rex laetus cum rem divinam faceret, hospes falso simulavit se hostiam percussisse eumque interfecit patriumque regnum adeptus est.*

Die Verknüpfung mit der Fabel von Pentheus und Agave

---

[1]) Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik. Leipzig 1875, 191. [2]) ed. M. Schmidt. Jenae 1872.

wurde schon von Maffei[1]) und Lessing[2]) zu lösen versucht. Mit Buntes Ausgabe verweist noch Cosack[3]) auf die Notwendigkeit der Änderung, nachdem schon vorher Schmidt *die durch die Zerstörung des Zusammenhangs veranlasste Interpolation*[4]) eingeklammert hatte. Die Hauptzüge der Fabel finden wir auch in der früher dem Apollodor zugeschriebenen Bibliothek, Buch II, Kap. 8, 4:

Κρεσφόντης δέ οὐ πολὺν Μεσσήνης βασιλεύσας χρόνον, μετὰ δύο παίδων φονευθεὶς ἀπέθανε. 5. Πολυφόντης δὲ ἐβασίλευσεν, αὐτῶν τῶν Ἡρακλειδῶν ὑπάρχων καὶ τὴν τοῦ φονευθέντος γυναῖκα ἄκουσαν Μερόπην ἔλαβεν. ἀνηρέθη δὲ καὶ οὗτος τρίτον γὰρ ἔχουσα παῖδα Μερόπη καλούμενον Αἴπυτον ἔδωκε τῷ ἑαυτῆς πατρὶ τρέφειν. 6. οὗτος ἀνδρωθεὶς καὶ κρύφα κατελθὼν, ἔκτεινε Πολυφόντην καὶ τὴν πατρῴαν βασιλείαν ἀπέλαβεν.

Und Pausanias bemerkt in den *Μεσσηνικά* seiner Beschreibung Griechenlands, Kap. III:

4. Κρεσφόντης δὲ ἐν Στενυκλήρῳ τὸν βασιλέα οἰκεῖν κατεστήσατο. Διοικούμενον δὲ αὐτὸν τὰ πολλὰ ἐς χάριν τοῦ δήμου μᾶλλον οἱ τὰ χρήματα ἔχοντες αὐτόν τε Κρεσφόντην ἐπαναστάντες καὶ τοὺς υἱοὺς ἀποκτείνουσι τοὺς λοιπούς. 5. Ὁ δὲ Αἴπυτος (παῖδα γὰρ ἔτι ὄντα ἔτρεφεν αὐτὸν ὁ Κύψελος) περιγίγνεται μόνος τοῦ οἴκου καὶ ὡς ἀνὴρ ἐγένετο, οἱ Ἀρκάδες κατάγουσιν αὐτὸν ἐς Μεσσήνην· συγκατήγαγον δὲ καὶ οἱ λοιποὶ βασιλεῖς τῶν Δωριέων, οἵ τε Ἀριστοδήμου παῖδες καὶ Ἴσθμιος ὁ Τημένου. Αἴπυτος δὲ ὡς ἐβασίλευσεν ἐτιμωρήσατο μὲν τοῦ πατρὸς τοὺς φονέας, ἐτιμωρήσατο δὲ καὶ ὅσοι τοῦ φόνου παραίτιοι καθειστήκεσαν προσαγόμενος δὲ τοὺς μὲν ἐν τέλει τῶν Μεσσηνίων θεραπείαις, ὅσοι δὲ ἦσαν τοῦ δήμου, δωρεαῖς, ἐς τοσοῦτο προέβη τιμῆς ὡς καὶ τοὺς ἀπογόνους Αἰπυτίδας ἀντὶ Ἡρακλειδῶν κληθῆναι.

Dass die Lehrthätigkeit und die teils begleitenden, teils mehr selbständigen Kommentare der grossen Philologen des XVI. und XVII. Jahrhunderts, wie eines Scaliger und Hein-

[1]) Proemio zu seiner Mer. [2]) Hamb. Dramaturgie. 40. Stück. [3]) Materialien zu Lessings Hamburger Dramaturgie, 2. Aufl. Paderborn 1891. 251. [4]) Bursian, in Jahns Jahrbüchern XCIII. 773.

sius, in Italien besonders des Robortellus, zu Aristoteles' Poetik, im Zusammenhang mit den gleichzeitigen Vorbildern des klassischen Dramas in Italien und später in Frankreich, die ersten Bearbeiter der Meropefabel wesentlich inspirierten, wäre an sich natürlich, wenn es nicht durch La Chapelles Vorwort zu seinem Téléphonte bestätigt würde. Dasselbe beginnt mit der Übersetzung der Aristotelischen Stelle von Heinsius auf welche bald nachher auch Zeno in seiner Einleitung verweist. Dass der Stoff in Hygins Fassung dem ersten italienischen Bearbeiter vorgelegen hat, beweist dessen beinahe wortgetreue Übertragung der Fabel, die seinem Telefonte als Argomento vorgedruckt ist.

I. Die Italiener des Cinquecento.

a) Historisches.

1. Von Antonio Cavallerino aus Modena erschienen, öfter genannt,[1]) 4 Tragödien: Il conte di Modena, Rosimonda, Telefonte und Ino, bei Paolo Gadaldino, Modena (1582). Ginguené zählt 16, der von ihm zitierte Zeno sogar 20 Dramen, worunter Il caso di Meleagro von seinem Verfasser für das beste und für das Ideal der toskanischen Tragödie angesehen worden sein soll. Tiraboschi[2]) erwähnt dazu eine von ihm in Bologna gesehene Übertragung des dem heiligen Gregor von Nazianz zugeschriebenen „Cristo paziente".

2. Giambattista Liviera aus Vicenza, geb. 1565[3]) als Sohn des Dr. Bartolommeo, schrieb schon mit 18 Jahren seinen Cresfonte, der 1588 bei Mejetti in Padua, später von der Società Albrizziana 1731 und 1750[4]) in Venedig in einer Scelta di rare e celebri tragedie, mit Giraldis Orbecche, Alamannis Antigone, und Bracciolinis Evandro veröffentlicht wurde. Eine Hierotragedia, S. Giustina Vergine,[5]) erschien

---

[1]) Quadrio, Storia e ragione d'ogni poesia. Bol. Mil. 1739—52. IV. 71. Fontanini, Biblioteca dell' eloquenza ital. con le annot. di A. Zeno. Ven. 1753. I. 479. Allacci, Drammaturgia. 2. ed. Ven. 1755. Ind. 354. Signorelli, Storia critica de'teatri antichi e moderni. Nap. 1787. III. 129. Riccoboni, Histoire du théâtre ital. Par. 1730. I. 111. Ginguené, Histoire litt. d'Italie. Par. 1811—19. VI. 114. Klein, Geschichte des Dramas. Leipz. 1865—76. V. 462. [2]) Storia della Lett. ital. Roma 1782—85. X. 147. [3]) Vorw. zu Cresf. ed. Albrizz. Ginguené VI. 105. Klein, V. 462. [4]) Quadrio IV. 72. VII. 203. Crescimbeni, Storia della volgar poesia. Ven. 1730—31. V. 72. Signorelli III. 144. Allacci, Ind. 410. [5]) Crescimbeni a. a. O. Quadrio IV. 72. 102. Ob. Vorw. zu Cresf.

ebenfalls in Padua 1588, und in einer Sammlung von Ciotti: Della corona ovvero Ghirlanda di candidi gigli di virginità etc. Quadrio nennt von Liviera noch Cantici,[1]) mit ihm[2]) Crescimbeni[3]) und Ginguené[4]) ausserdem Rime pedantesche, die unter dem Namen Lattanzio Calliopeo zusammen mit denjenigen von Camillo Scrofa erschienen.

3. Über Pomponio Torelli, Conte di Montechiarugolo aus Parma, werden wir vor allem durch Tiraboschi und nach ihm durch Ginguené[5]) und Klein[6]) unterrichtet. Ein Enkel von Giov. Picos Neffen Gianfrancesco Pico wurde er 1539 geboren, kam schon mit 11 Jahren nach Padua, studierte dort besonders auch unter Robortellus' Leitung, reiste später in Frankreich und hatte aus seiner Ehe mit einer Nichte Pius' V. 5 Söhne. 1584 vom Herzog Ottavio Farnese nach Spanien gesandt, um die Auslieferung der Citadelle von Piacenza zu erwirken, kehrte er erfolgreich zurück und lebte hochangesehen, als Mitglied der Innominati Perduto genannt, seinen Studien bis zu seinem Tode 1608. 1575[8]) und erweitert 1586[9]) erschienen von ihm Rime amorose, 1583[10]) eine Tragödie Galatea, 1589 bei Viotto in Parma die Merope, nach Quadrio[11]) und Allacci, nach letzterem und Fontanini[12]) in zweiter Ausgabe (Alvaro[13]) sagt *scritta nel*) 1598. Mit den 4 anderen Tragödien Torellis: Galatea, Tancredi, Vittoria und Polidoro wurde sie 1605[14]) herausgegeben, nach Quadrio ausserdem 1603[15]), während Wendt[16]) zusammen 6 Tragödien zählt, und Merope als die erste 1605 erscheinen lässst Der Tankred, nach Gaspary[17]) aus der Gismonda des Grafen von Camerano hervorgegangen, und schon 1597[18]) erschienen, wurde neuerdings von Cappelletti in Scelta di curiosità, Bologna 1875, herausgegeben. Merope wurde in Venedig 1714, und 1746 nochmals aufgelegt, dazwischen aber von Sc. Maffei

---

[1]) VII. 45. [2]) I. 221. [3]) a. a. O. [4]) a. a. O. [5]) X. 151—53. [6]) VI. 106. [7]) V. 461. [8]) Crescimbeni V. 110, Quadrio II. 262. [9]) Quadrio a. a. O. [10]) Riccoboni I. 118. [11]) IV. 75. [12]) I. 480. [13]) Su la Merope di S. Maffei. Vittoria 1889, 15. [14]) Prölss, Geschichte des neuern Dramas. Leipz. 1881—83. I². 164. [15]) IV. 75. [16]) 6. [17]) Geschichte der ital. Literatur. Berl. 1885—88. II. 575. [18]) Auch Quadrio a. a. O.

in sein Teatro italiano, Verona 1723, und später in eine andere Sammlung, Florenz 1784, aufgenommen. Torelli hat ausserdem noch einen Trattato del debito del cavaliere, Parma 1596,[1]) seinem natürlichen Sohn gewidmet, und einige wissenschaftliche Abhandlungen,[2]) darunter eine solche zu Aristoteles' Poetik, handschriftlich hinterlassen.

b) Motive und Kritik.

1. Thronerbe und Usurpator. Die Erlangung des Thrones durch den rechtmässigen Erben, hat Cavallerino selbstverständlich, die Persönlichkeit seines Titelhelden mit Recht in den Vordergrund gerückt. Von *tanti figli* allein übrig geblieben, kommt Telefonte nach 20 Jahren zurück, stellt in 2 Szenen des ersten Aktes sich und sein Vorhaben dem Publikum vor, und erhält dazu die von Apollo und Bellona erbetenen 3 Blitze. Gleich darauf zieht Polifonte einen Vergleich zwischen dem Glanz der Grossen und dem Glück der Kleinen, und will infolge des Traumes, dass dem Leibe Meropes eine blätterreiche Rebe entwachsen werde, den Lohn auf Tel.'s Kopf verdoppeln. Der folgende Akt bringt die von Tel. erfundene Erzählung seines im Kampfspiel erfolgten Todes. Er selbst zeigt sich mehr und mehr als ein selbstbewusster, vorsichtiger und schlauer Jüngling — III. 5, *non mi manca l'ingegno* — Pfte aber als ein sentimentaler Feigling, der auf Tel.'s Bericht einen Boten zur Verifizierung nach Ätolien sendet; er sagt unter anderem:

I. 2. *e questo errore*
Mi spinse anchor contra l'honesto e'l dritto,
II. 3. *E versan gli occhi miei lagrime fuore,*

und im Widerspruch dazu:

IV. 1. *Se degli avi gli honori e gran trofei*
Non mi rendon gentile, e de gli honori
E fregi altrui non vo superbo e altiero
La mia somma virtù, la mia fortezza,
Render mi deve e glorioso e degno.

[1]) Ginguené VII. 542. [2]) Tiraboschi a. a. O.

Dies verhindert ihn nicht, im V. Akt von seinem Gegner, dem er die Vollziehung des Opfers einräumte, im Friedenstempel, den keine Soldaten betreten dürfen — beides von Cavallerino glücklich gefügt — erschlagen zu werden.

Von diesem Motive bleiben den beiden folgenden Tragödien nur die Hauptzüge. Mer.'s Sohn erkundigt sich beim Chore nach Pfte, überlistet diesen wieder durch den Bericht von seinem eigenen, bei Liviera meuchlings auf der Jagd, bei Torelli glaubwürdiger im Zweikampf für ein Mädchen erfolgten Tode, obwohl im zweiten Stücke der Tyrann der Mahnung seines Ratgebers Gabria und eines Hauptmanns nicht Gewalt, sondern List anzuwenden, folgte. Endlich lassen Liviera und Torelli den ahnungslosen Pfte anstatt des Opfertieres, von Cresfontes, bez. Tel.'s Hand umkommen.

Die Kritik geht, so weit sie mir zugänglich gewesen, besonders in Einzelheiten, kaum über Torelli zurück. Carmignani[1]) rügt in einer Nota Cresfontes erstes Auftreten bei Liviera; Signorelli,[2]) der sich in Italien, wohl am eingehendsten mit Torellis Merope beschäftigt, rühmt darin die Zeichnung Pfte's und die Motivierung der Möglichkeit, diesen zu erschlagen, wie sie sich in der Aufstellung der Trabanten am Eingange, und in der Aufmunterung Gabrias an seine Getreuen zeige. Scheint es dem „Paragone“[3]) unwahrscheinlich, dass die Entdeckung Tels bis zum Schlusse verborgen bleibe, so lobt dafür St. Marc Girardin[4]) dessen antike Einfachheit und Grösse, besonders bei seinem ersten Auftreten.

2. Mutter und Sohn. Ein zweites Moment führt Cavallerino noch unbeholfen ein: Mer. ergeht sich, zu Beginn mit ihrer Nutrice und in II. 4 allein, in Klagen über das Schicksal ihres Sohnes, und gewinnt in III. 1., wo sie das Schlimmste ahnt, den bestimmten Ton der Leidenschaft und Rache. Nach der von einem Servo dürftig berichteten Er-

---

[1]) Dissert. accad. sulle tragedie di V. Alfieri. 2. ed. Fir. 1807. 50. [2]) III. 164. 166. [3]) (Conte di Calepio) Parag. della poesia tragica d'Italia con quella di Francia. Zurigo 1732. 65. [4]) I. 304 ff.

kennungsszene erscheinen Mutter und Sohn, jene um sich von diesem über ihr Verhalten zu Pfte unterweisen zu lassen — III. 5 *Che poss' io far? Servar silenzio* — als würdige Mutter, die dem fingierten Zorne ebenso gut als der wirklichen Freude Thränen entlocken und zum Schein im IV. Akt den, der nur unbedacht ihren Sohn getötet, als solchen vor Pfte aufnehmen will:

IV. 3. *E farò risonar tutta Messene*
De' miei soavi e non più uditi accenti.

Eben so mangelhaft, wie Cavallerino diese Seite berührt, wird dieselbe bei Liviera betont, trotz des Titels Cresfonte. Mer. die mit ihrer Amme um den seit 15 Jahren vermissten Sohn trauert, wird noch besorgter, als ihr Vertrauensmann Apollodoro ohne Nachricht über Cresfonte zurückkommt. Tröstet sie sich im II. Akt durch die Verheissung der Prophetin Tarpeja, so wird sie im III. nur um so verzweifelter, als Apollodoro, Pfte gegenüber, den Tod ihres Sohnes fingiert, um endlich, wie bei Cavallerino, dem Leben des vermeintlichen Mörders nachzustellen, bis die Erkennungsszene erst im V. Akt durch einen Boten erzählt wird.

Bei Torelli jammert Mer. mehr um den ermordeten Gatten als um den vermissten Sohn. Eine kurze Steigerung führt zur Nachricht vom Tode Tel.'s durch einen „Pagen" Lisandro und zur Erkennung am Schlusse des IV. Aktes zum erstenmal nicht hinter der Szene, indem die Mutter von dem Schlage auf den Schlafenden, nur durch das plötzliche Dazwischentreten des alten Pflegevaters Nesso abgehalten wird.

Den ersten Monolog, Meropes Witwenklage, gibt Wendt[1]) in metrischer Uebersetzung und die Anagnorisis zwischen der Mutter, schon bei Torelli *ardente et désespérée*, und ihrem Sohne, den sie unter dem Tyrannen erliegen zu sehen fürchtet, wird von St. Marc Girardin[2]) gebührend anerkannt.

---

[1]) 8. [2]) I. 310.

3. Zwang zur Ehe. Das dritte Moment, Mer.'s Verhältnis zu Pfte, konnten in getreuer Befolgung der Überlieferung die beiden ersten Bearbeiter höchstens zu einer kurzen Charakteristik der Personen verwenden. In der That sind der Pfte des ersten in seinem Liebesduett mit der sich verstellenden Königin, und der Tyrann und Brudermörder des zweiten in seinem Poltern gegen jene und gegen die Frauen überhaupt, fast lächerlich geworden:

III. 2. *E teco parlerò, non come a moglie,*
Come a Regina no, ma come a Schiava,

und *Ahi sesso infame, indegno della vita,*
Indegno che la terra ti sostenga

Nur allzu unterwürfig erwidert Merope:

Eccelso Re, nella cui altera mano,

und ebenso unpassend Pfte:

Deh, non dir ciò caro cor mio, mia vita
E più d'ogni altra vita, vita cara.

Vergleichen wir damit das Echo des Nunzio in V. 1.

Oimè la peste, il mar, la fame, il foco
Sono si da temer, ma più la donna
Quando ch'è irata, e dentro se congiura,

und um seinen Herrn vom Todesurteil gegen sie abzuhalten:

non è cosa
Più vana, più inconstante e più leggiera
Al mondo della donna . . .

Erst Torelli hat dieses Verhältnis zu einem wirklichen Faktor der Handlung herausgehoben, indem seine Mer. noch nicht mit Pfte vermählt ist, vielmehr nach 10 Jahren, am Tage der Einlösung ihres Versprechens, der Königin im I. Akt durch den gewiegten und ihr gewogenen Hofmann Gabria, im II. von Pfte selbst die Ehe angetragen wird. Sie geht darauf ein mit der Absicht, den Gemahl in der Hochzeitsnacht zu töten:

III. 1. *che non pecca il corpo,*
Quando pura rimane, e intatta l'alma.

Merope, Gabria und der elegante, von Torelli wohl aus seiner diplomatischen Laufbahn heraus entworfene, Pfte kümmern sich aber auch schon um das Volk, Vergl. I. 2, Mer.

Che dolce premio a me saria la morte,
S'io spendessi la vita in liberarvi

und *Or ch'al popol mio non ho mancato*
Di proveder quanto per me si possa,

Gabria. *Noi poni in libertà, difendi il figlio.*

II. 2, Pfte *Ben è l'amor ch'a la Reina porto*
La cagion principal di queste nazze,

aber *Che dove d'odio e di sospetti colmi*
Son de'sudditi gli animi, vi nasce
Disperazion ch'a ribellar gl'instiga.

Mer. folgt ihrem Bewerber bis in den Tempel, aus dem sie, durch ihren Sohn erlöst, mit dem Haupte Pfte.'s wieder erscheint, und, allerdings mit komischer Wirkung, von ihrem ritterlichen Liebhaber rührenden Abschied nimmt.

Tadelt Carmignani[1]) die plötzliche Liebenswürdigkeit Pfte's bei Liviera, lobt Signorelli[2]) die Stimmung Mer.'s gegenüber dem Eheantrag bei Torelli, so erkennt Klein[3]) ihren Entschluss, den Tyrannen zu töten, um so mehr an, als sie ihm schliesslich gerecht werde, und nicht infolge einer geheimen Liebe nach Tieckschem Begriffe — *segretamente e scipitamente innamorata*, nennt sie Alvaro[4]) — sondern in orthodoxer Befolgung des Aristoteles, um den Tyrannen nicht zu schlecht erscheinen zu lassen. Der Schluss selbst erfährt in Italien, Frankreich und Deutschland eine gleich scharfe Verurteilung.[5])

4. Chor. Selbstverständlich bildet dieser noch ein wichtiges Element in den achtziger Jahren des XVI. Jahrhunderts. Die *donne Messenie* Cavallerinos ergehen sich in trockenen Redensarten über Glück und Unglück, über den Unverstand

---

[1]) 50 nota. [2]) III. 164. [3]) V. 466. 467. [4]) 15. [5]) Paragone 110. Quadrio I. 384. Signorelli III. 167. Alvaro 15. Ginguené VI. 111. Klein V. 489. Wendt 12. Gaspary II. 576.

der Bösen und den Hang am Leben; zugleich bilden die gereimten abwechselnd elf- und siebensilbigen Verse, wie sie auch von Liviera und Torelli zu den Chören verwendet werden, ausgesuchte Spielereien. So finden wir im IV. Akt die Wörter *vita, morte, cieco, tristo, giorno, lieto* als Reime für eine Sestina, und eine donna des choro schliesst das ganze Stück mit einem Akrostichon zu Ehren Filippos da Este. Die *vecchie matrone di Messene* Livieras zeichnen sich bei ihren Vergleichen mit der Natur durch eine vorteilhafte Kürze aus und bei Torellis *vergini donzelle di Merope,* die nach seiner Vorschrift bei der Aufführung durch eine Olympia ersetzt werden, ist der Anschluss an den voraufgehenden Inhalt, besonders in den Worten über die Heuchelei und in dem Totengesang, ebenso erfreulich wie die edle lyrische Sprache. Dies wird von Ginguené[1]) und Klein[2]) gewürdigt, während St. Marc Girardin[3]) durch die Betrachtung des Chores angesichts des schlafenden Tel.'s sich an die Antike erinnern lässt.

5. Form. Die Szenen sind möglichst einfach aufgebaut: jeder Akt bietet deren drei bis sechs, worunter kaum eine überflüssig ist. Ermüdend sind freilich die sieben langen Monologe, von den Chören abgesehen, in den übrigen 20 Szenen Cavallerinos.

Die Sprache der beiden ersten Stücke bewegt sich noch sehr in prosaischen, platten Wendungen. So
Cavallerino II. 2. Tel.

Dico in somma, ch'ucciso ho Telefonte.

III. 3. Pfte: *E rugge il cor;* Liviera I, 1. Mer.

la pietade
Ch'ho nel manco mio lato.

oder in Wiederholungen, Cavallerino IV. 2. Mer. *gioisci e godi*; Pfte, *di che tanto m'accusi e incolpi*; Liviera I. 1. Mer. *M'arde e abbruccia il cor quanto più puote.* Dazu finden

---

[1]) VI. 112. [2]) V. 489. [3]) I. 307.

sich ungeschickte Vergleiche, auch bei Torelli besonders die gewagtesten Hyperbeln für die Thränen:

Cavallerino I. 1. Mer.

E fa degli occhi miei due larghi fiumi
E della bocca un' antro onde d'ogn'hora
Soffin accesi venti . . .

Liviera I. 1. Ersilia.

Che può rimedio dar l'onda del pianto
Da l'aspro vento de' sospir commossa.

Torelli IV. 3. Nutrice.

ove la donna nostra
Giace in un mar di lagrime sommersa?

Cavallerino III. 1. Mer.

Ma come l'orsa il cacciator gagliardo
Che le ha fatto nel petto ampia fenestra

Liviera IV. 1. Tel. zu den Matronen des Chores:

Di ciò l'alta bontà, la gentilezza
Che da voi nasce, come acqua da fonte
E fior da prato, n'è cagione:

Cavallerino II. 5. Im Munde eines Servo:

Non è reciso il grato fiore ch'io sappia
Ma non so dirvi anchor dov'egli fisse
Habbia le sue radici.

und gar Apollodoro bei Liviera IV. 3.

Oimè che dal dolor m'impetro come
Un altra Niobe . . .

Dahin gehört auch Cavallerino I. 1. Mer.

E se nol credi, Edipo e i figli mira
Certo scopo in cui fiete
Ogni tragedia illustre.

Besser gelang der allen drei Autoren gemeinsame Vergleich mit einem Steuermann, und oft sind die bei Torelli leider nur zu häufigen Sentenzen ganz glücklich gewählt.

Das Elogio[1]) entschuldigt den *stile ridicolo per bassez-*

[1]) di Sc. Maffei, Elogj italiani. Ven. 1782. XII. 213. No. 21.

za straordinaria Cavallerinos zum Teil durch seine Zeit, Ginguené[1]) denjenigen Livieras mit seinem Alter, und Signorelli[2]) bedauert, dass Torelli oft *robuste sentenze* in eine *soverchia verbosità* gehüllt habe. Mit ihm verweist Gaspary[3]) auf mancherlei literarische Reminiszenzen, wozu auch gehört Liviera III. 1. Pfte.

e maledetto
Sia l'anno, il mese, il giorno l'ora ch'io
Per tal t'elessi . . .

Der von Gaspary ebenfalls getadelte Bericht der Nutrice über Mer. bei Torelli IV. 2, gehört wenigstens gegenüber dessen Vorgängern zu den ersten Versuchen einer malerischen Schilderung konkreter Verhältnisse.

6. Synthese. Heben wir nochmals die Einförmigkeit der Handlung, die Einfalt der Charaktere, die halb triviale, halb sentenziöse Form unserer Tragödien hervor, aber auch den mildernden Umstand, dass dieselben unter dem Eindruck von Orbecches und Canaces Grausamkeit, von Torrismondos geschraubter Verwicklung, teilweise von Guarinis berauschendem Pastor fido geschrieben wurden. Wir werden dann nicht vergessen, dass Cavallerino überhaupt die erste moderne Darstellung der Meropefabel gewagt, dass Liviera in ihr vor allem zum erstenmal die Mutterliebe zu schildern versucht, und dass Torelli die ersten zu einer wirklich dramatischen Gestaltung nötigen Umänderungen vorgenommen hat. Alle drei haben das innere Leben, das lyrische Element, für ihre Zeit ebenso gut Verdienst, wie Mangel, zum Ausdruck bringen wollen.

Neben der *simplicité des plans* macht der nur allzu nachsichtige Ginguené[4]) bei Cavallerino, ganz im Gegensatze zum Elogio[5]), noch auf den *bon goût du style* aufmerksam. Carmignani[6]) stellt Livieras Stück demjenigen Torellis an die Seite, und Gizzi[7]) findet in ihm grosse Vorzüge, abgesehen von dem unglücklichen Schlusse. Torellis Merope wird

---

[1]) VI. 105. [2]) III. 165. [3]) II. 576. [4]) VI. 104. [5]) 213. No. 21. [6]) 50 Nota. [7]) 8. [8]) 16.

vom Paragone[8]) wegen ihrer *favola doppia,* von Signorelli,[1]) von Ginguené[2]) — von diesem auch wegen Verlegung der Erkennung auf die Bühne — und natürlich von ihrem Verehrer Klein[3]) den Vorgängern, und von letzterem auch den Nachfolgern gegenüber gepriesen, weil Tel. von Anfang an seine Herkunft kennt. Dagegen hat schon Voltaire in seinem Briefe an Maffei dem Torelli Wortgepränge und Mangel an Handlung vorgeworfen, Lessing[4]) aber ihn mit Liviera nur genannt. Das Verdienst Cavallerinos, von Fontanini[5]) bestritten, da die Neubearbeitung abgenützter Stoffe zu tadeln sei, wird dafür von Signorelli[6]), Gius. Maffei[7]) und Ginguené[8]) voll anerkannt.

II. Die Franzosen unter Ludwig XIV.

a) Historisches.

1. Von Gabriel Gilbert wissen wir nur, dass er zuerst Sekretär der Herzogin von Rohan, dann im Dienste der Königin von Schweden war, seinen Wert nach der Anzahl seiner Werke mass, ohne aber zu materiellem Erfolg zu gelangen, und wahrscheinlich in einem literarischen Asyl des M. d'Hervart um 1675—80 starb. Eine Vergleichung der unvollständigen Angaben Moréri's[9]) (wiederholt aus einem 1735 zu den früheren Ausgaben erschienenen Supplément)[10]) der gleichzeitigen besseren von Beauchamps[11]) und der teilweise auf diesen zurückgehenden, leider unzuverlässigen Brüder Parfaict[12]) mit Brunet[13]) ergibt als erstes Stück Gilberts, Marguérite de France, 1642. Es erschienen weiter

---

[1]) III. 164. [2]) VI. 106. [3]) V. 462. 464. [4]) 40. Stück. [5]) I. 479. Nota. [6]) III. 129. [7]) Storia della lett. italiana. Fir. 1853. II. 144. [8]) VI. 105. [9]) Grand dictionnaire historique. Par. 1759. V. 195. [10]) I[2]. 41. [11]) Recherches sur les théâtres de France. Par. 1735. 2. Teil. 168. [12]) Histoire du théâtre françois. Par. 1745—49. VI. 119 ff. dazu: Mouhy, Tablettes dramatiques. Par. 1752, und Léris, Dictionnaire portatif des théâtres. Par. 1754. [13]) 5. éd. II. 1591.

Téléphonte, tragicomédie, 1642, abgedruckt unter dem Titel Philoclée et Téléphonte im Théâtre françois, VII. Paris 1737, par la Comp. des libraires; Rodogune, 1646, gleichzeitig mit Corneilles berühmterem Werke; Sémiramis, 1647; Hippolyte ou le garçon insensible, 1647; Les amours de Diane et d'Endimion, 1651, (und 1681); Chresphonte ou le retour des Héraclides, 1659, nach der Biographie universelle schon 1657; Arie et Pétus ou les amours de Néron, 1660; Les amours d'Ovide, pastorale, 1660; Les amours d'Angélique et de Médor, 1664; und Les intrigues amoureuses, 1667. Die von Parfaict[1]) als ungedruckt verzeichneten Léandre et Héro, 1667, Théagène und Le courtisan parfait[2]), gez. MDGBT, füllen teilweise die Lücke, wenn der Verfasser selbst das obige zehnte Stück, Les amours d'Angélique et de Médor, als sein sechszehntes bezeichnet. Dazu kommen noch die von der Académie royale de musique 1672 aufgeführten Peines et plaisirs de l'amour, ferner Poésies diverses, 1661, darunter eine Ode an Mazarin, und endlich eine Auswahl von Psalmen en vers françois, 1680.

Voltaire weist in dem seiner Merope vorgedruckten Briefe ausführlich auf einen Téléphonte hin, der nach dem Plane und mit etwa 100 Versen Richelieus von Colletet, Bois-Robert, Desmarets und Chapelain verfasst worden und im Palais-Royal 1641 aufgeführt worden wäre. Obgleich nur die beiden ersten mit Corneille, de l'Estoile und Rotrou als die bekannten fünf Dichter des Kardinals, die beiden andern vielmehr als deren Nachfolger gelten, so erwähnen doch Laharpe[3]) und Carmignani[4]) einen Téléphonte der *5 auteurs* und Sallwürk[5]) einen solchen *der bekannten 4 Dichter, denen sich Corneille nicht mit gleicher Gefügigkeit anzuschliessen vermochte.* Guerzoni[6]) zitiert wieder die 4 Namen Voltaires, aber anstatt Desmarets einen *Desfacon,* Alvaro[7]) nur den einzigen *Colletet di Bois,* Gizzi[8]) *vari scrittori e non ignoti;*

---

[1]) IX. 247. [2]) X. 349. [3]) Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne. Par. 1799—1805. X. 2. [4]) 51. [5]) Voltaires Mérope. Berl. 1881. 6. [6]) Teatro italiano nel secolo XVIII. Mil. 1876. 299. [7]) 51. [8]) 7.

Wendt endlich ignoriert überhaupt die älteren Franzosen. Dagegen bemerken zu Gilberts Téléphonte Léris: *On prétend qu'il y a beaucoup de vers de la façon du Cardinal de Richelieu*, und die Biographie universelle:[1]) *Téléphonte, tragédie dans laquelle le Cardinal de Richelieu fit entrer des vers de sa composition, et qui, par cette raison peut-être, eut l'honneur insigne d'être représentée par les deux troupes royales (en 1642).* Von dieser doppelten Aufführung berichten schon Beauchamps[2]) und Parfaicts Dictionnaire. Damit wären Moréri,[3]) Fontenelle[4]) und Fournier,[5]) besonders aber Pellissons und d'Olivets Geschichte der Académie française,[6]) nochmals Beauchamps[7]) und neuerdings Caros Untersuchung über Richelieu und das französische Drama[8]) zu vergleichen, wo unter den von dem Kardinal beeinflussten und teilweise ausgeführten Dramen nirgends ein Téléphonte erwähnt wird. Wir hätten demnach Ursache, dem vielbeschäftigten Voltaire, der auch die Stücke Gilberts und La Chapelles nicht Téléphonte, sondern Mérope genannt hat, ein Versehen in Wiedergabe einer Tradition zu entschuldigen.

2. Jean de La Chapelle,[9]) Seigneur de Saint-Port, geb. zu Bourges 1655, gest. zu Paris am 29. Mai 1723, war dem äussern Berufe nach zuerst Generalpächter von La Rochelle, später Sekretär bei François Louis de Bourbon, Prince de Conty, und endlich bei Louis Armand de Bourbon, Prince de La Roche sur Yon. Seinem innern Berufe nach war er Dichter (oder wollte es wenigstens sein), Redner und Historiker, und wurde schon 1688 Mitglied der Académie française. Für das Theater verfasste er das Lustspiel Les carosses d'Orléans, aufgeführt am 9. Aug. 1680, und nach Parfaict[10]) einen Teil des Lustspiels La Bassette, ferner die Tragödien Zaïde, aufgeführt am 26. Jan. 1681, Cléopâtre, vom 12. Dez. 1681 an und wieder 1723, gedruckt 1682 und 1699, schon

[1]) XVI. 444. [2]) 2. Teil 169. [3]) VIII. 406. [4]) Oeuvres. Par. 1758. III. 98. [5]) Le théâtre français au XVI et au XVII. siècle. Par. s. a. II. 353. [6]) Par. 1729. I. 90. [7]) 2. Teil 145. 162. [8]) Progr. Frankf. 1891. [9]) Beauchamps, 2. Teil 262. Moréri III. 472 (Supplém. I[1]. 252). Parfaict, Hist. XII. 298 ff. Léris. Mouhy, Tabl. [10]) Hist. XII. 300.

von Titon du Tillet,[1]) später von Lotheissen[2]) für sein bestes Stück erklärt. Das folgende, Téléphonte, vom 26. Dez. 1682 bis zum 19. Jan. 1683 elfmal aufgeführt,[3]) erschien 1683, später in dem auch Gilberts Werk enthaltenden Théâtre françois der Comp. des libraires, vorher aber noch in den Oeuvres du Sieur de La Chapelle, Paris 1700[4]) (bez. in dem mir vorliegenden Nachdruck derselben). Diese enthalten den nach Parfaict[5]) am 27. Dez. 1684, nach Beauchamps[6]) 1685, und nach Moréri[7]) erst 1686 aufgeführten Ajax nicht, dagegen, ausser dramatischen Werken, die Amours de Catulle, denen 1703 Lettres d'un Suisse à un Français, *où l'on voit les véritables intérêts des Princes et des Nations de l'Europe* und 1713 Les amours de Tibulle folgten. Parfaict[8]) hebt an La Chapelle hervor, dass er mit mehr Geschmack und Kunst als seine Zeitgenossen, freilich auch mit mehr Witz als Talent den Spuren seiner beiden grossen Vorgänger gefolgt sei und erinnert an Boileaus Epigramm:

J'approuve que chez vous Messieurs on examine
Qui du pompeux Corneille, ou du tendre Racine
Excita dans Paris plus d'applaudissemens
Mais je voudrois qu'on cherchât tout d'un tems
(La question n'est pas moins belle)
Qui du fade Boyer ou du sec La Chapelle
Excita plus de sifflemens.

3. Geboren zu Antoniat in Périgord, 1676, nach Vapereau am 1. Jan. 1677, kam Joseph de Chancel de La Grange[9]) in das Jesuitenkollegium zu Bordeaux, wo eine von dem neunjährigen Zögling verfasste Komödie von Mitschülern aufgeführt wurde. Geblendet durch diese Frühreife, die nach Laharpe[10]) diesmal ausnahmsweise eine Mittelmässigkeit zur Folge hatte, brachte die Mutter den jungen La Grange

---

[1]) Titon du Tillet, Parnasse françois. Par. 1732. 586. [2]) Gesch. der franz. Literatur im XVII. Jahrh. Wien 1877—84. IV. 246. [3]) Parfaict, Hist. XII. 350. Dict. [4]) Goujet, Bibl. françoise. La Haye, Par. 1740—44. V. 29. [5]) Hist. XII. 300. [6]) 2. Teil 263. [7]) a. a. O. [8]) Hist. XII. 303. [9]) Petitot, Répertoire du théâtre françois. Par. 1803. II. 93. [10]) XI. 158 ff.

als Pagen in den Dienst der Princesse de Conty, die seinen Adherbal Racine vorlegte, dem späteren Berater des jungen Dramatikers. Infolge seiner Philippiques gegen den Regenten zog er sich nach Avignon zurück, kam dann als Gefangener nach Ste-Marguérite, von wo er nach Holland flüchtete, um nach dem Tode Philipps bis zu seinem Ende, 27. Dez. 1758, in seinem Geburtsorte sich niederzulassen. Das nächste Stück nach dem schon genannten Adherbal[1]), 1694, Oreste et Pylade, aufgeführt und gedruckt 1698, in neuer Ausgabe 1729, wurde von Laharpe[2]) verurteilt und dabei als einzigartiger Fall hervorgehoben, dass eine Prinzessin in einen Tyrannen, nämlich Thomyris in Thoas, verliebt wäre. Es folgten Meléagre 1699, Athénais 1699, gedruckt 1700, Amasis, am 13. Dez. 1701,[3]) mit 11 Wiederholungen, welche infolge des strengen Winters erst am 29. Jan. 1731 fortgesetzt wurden. Daneben erschien das Stück 1702 und 1729, in den Gesamtausgaben von 1734—35 und 1758 auch in den Comédies représentées à Munich, wo es 1755 zur Aufführung kam. Weitere Tragödien sind Alceste, 1703; Ino et Mélicerte, neben Amasis von Laharpe als das beste Stück bezeichnet; La fille supposée 1713; Sophonisbe 1716, beide ungedruckt; Erigone 1731, gedruckt 1732, und Cassius et Victorinus 1732, Dem Théâtre lyrique übergab La Grange noch die Melodramen Médus, 1702; Cassandre 1706; und, mit Roy, Ariane 1717.

b) Motive und Kritik.

1. Liebesintrigue. Schon der spätere Titel von Gilberts Tragicomédie, Philoclée et Téléphonte, weist uns auf ein neues Element, die Liebe, die von nun an, bei den älteren Franzosen, die Führung übernimmt. Philoclée wird, ohne als Gattin Tel.'s erkannt zu werden, von dem Tyrannen Hermocrates, als Geisel festgehalten. Im II. Akt kommen zu der

---

[1]) Beauchamps 2. Teil 285. Parfaict, Dictionn. [2]) Laharpe a. a. O. [3]) Parfaict, Hist. XIV. 226. Mouhy, Répertoire de toutes les pièces restées au théâtre franç. Paris 1753.

Besorgnis um Tel.'s Geschick infolge der andauernden Abwesenheit seines Vertrauten Tyrène noch die dreisten Liebeswerbungen Démochares, des würdigen Tyrannensohnes, der ihr in III. den Tod seines Nebenbuhlers anzeigt, jedoch, ohne Glauben zu finden, energisch abgewiesen wird. Das Erscheinen Tyrènes selbst in III. und seine Annahme, dass im Falle des Mordes der Thäter die ausgesetzte Belohnung gefordert hätte, erhöht die Stimmung der Gedrückten. Inzwischen hat Mer. schon in I. allein, und in II. mit Philoclée rivalisierend, ihre Sorge um den Sohn ausgedrückt und charakteristisch sind die Verse:

II. 1. Mer. *Mon mal est sans pareil.*
Phil. *Et le mien est extrême.*
Mer. *Nos maux sont différens.*
Phil. *Je souffre plus que vous.*
Mer. *Ah, je crains pour mon fils.*
Phil. *Et moi pour mon époux.*
Mer. *J'ai dedans les douleurs qui me déchirent l'ame*
Les sentimens de mere,
Phil. *Et moi ceux d'une femme . . .*

Und weiter

Phil. *Un fils vous peut toucher,*
Mais mon affection me le rend bien plus cher.
Vous ne l'avez point vû depuis sa tendre enfance,
Vous aimez par instinct et moi par connoissance,
Vous l'aimez seulement comme venant de vous,
Moi comme vertueux, et comme mon époux.

Die Ankunft des vermeintlichen Mörders bringt beide Frauen in die höchste Aufregung: im V. Akt stürzen sie sich, Philoclée sogar in der Absicht, auch Pphte mit zu treffen, auf Tel., der eben siegreich den letzten Schlag geführt hat, und zuerst von der Gattin und durch sie von der Mutter erkannt wird.

Gegenüber Gilbert hebt La Chapelle die Liebesintrigue in doppelter Weise. Der Konflikt wird zunächst aus einem äusserlichen ein innerlicher, indem Ismene, Tel.'s Geliebte, die

Tochter Hermocrates ist, wie dieser I. 1, folgendermassen mitteilt:

Dans Messene inconnu lorsque vous êtes née
Je brûlais en secret d'un téméraire amour,
Votre mere mourut en vous donnant le jour,
Et moi toûjours épris des charmes de la Reine,
J'entrepris de monter au Trône de Messène.
Cresphonte l'occupait. Quatre fils après lui,
Estoient de ses Etats l'esperance et l'appuy.

Schon im I. Akt wird ihr vom Vater ein Gesandter angekündigt, der im Namen eines Prinzen um sie werben soll. Als jener erscheint aber schon im II. Akt Tel. selbst: hier und im folgenden Akte, und dies ist der zweite Vorzug bei La Chapelle, treten die beiden Liebenden persönlich einander gegenüber, bis sie durch manche Herzens- und Gewissenskämpfe zur Erkenntnis ihrer furchtbaren Lage kommen und Ismène den III. Akt mit den Worten schliesst: *Ah, sans perdre un amant, courons sauver un pere.* Für Tel. liegt natürlich die Spannung zwischen Liebe und Pflicht, zwischen der Geliebten und ihrem Vater, der schon anfangs ängstlich geworden ist, infolge des Orakelspruches:

I. 6. *Tant que l'heritier des vrais Rois*
Pourra te disputer ses droits,
De ta fille avec soin cache à tous la naissance.
Lorsque de cette fille il apprendra le sort,
Tu dois perdre à jamais la suprême puissance
Et craindre une honteuse mort.

Tel.'s getreuer Berater hat Mühe dem Ehrgefühl zum Siege zu verhelfen in II. 5 und IV. 1, bis endlich Hermocrate im Kampfe gegen beide und deren Getreue selbst sich tötet. Ismene überlebt ihn und Tel. schliesst mit den Worten: *Songeons auparavant à consoler Ismene.*

La Grange beschränkt den Liebeskonflikt auf Arthénice, äusserlich indem sie zwischen dem Könige, der sich ihrem Vater Phanes verpflichten will, im I. Akt, und ihrem Ge-

liebten zu wählen hat, innerlich, indem gerade dieser sich für des Tyrannen Sohn ausgibt. Sie erbittet sich zunächst Rat bei Nitocris, der ägyptischen Mer., muss aber gegen diese den gefürchteten Geliebten schützen, III. Akt, und bekommt endlich von letzterem in IV. die geheimnisvolle Versicherung, dass sie nicht die Gattin seines Vaters, aber noch vor Abend Königin werden solle.

Auch hier berührt die Literatur- und Theatergeschichte Einzelheiten vor La Grange gar nicht, oder nur flüchtig. Die mangelhafte, romanartige Motivierung der Liebe — *Amasis enjolivé d'un amour très-bien tourné*, meint zwar Voltaire[1]) — findet zunächst gerechten Tadel; so rügen Parfaict,[2]) dass Ismene nur nach Mer.'s Bericht in dessen Sohn sich verliebe, Petitot[3]) und Laharpe,[4]) dass Arthénices Herz durch einen flüchtigen Blick schon gefangen worden sei.

2. Mutter und Sohn. Wie Mer.'s Kummer um ihren Sohn sich bei Gilbert bis zur Eifersucht steigert, haben wir gesehen. Bei seinem Nachfolger verschwindet dieses Motiv nach kurzer Auseinandersetzung Mer.'s mit Ismene und mit Hermocrate im I. bis zum V. Akt, wo die Mutter in ihrem Racheakt gegen den vermeintlichen Mörder und Gesandten nur durch Tirène abgehalten wird. Eine wirkliche Entwicklung finden wir dagegen bei La Granges Nitocris, deren Stimmung in II. durch günstige Opfer gehoben, bald darauf durch Amasis' Bericht vom Tode des Sesostris, noch mehr aber in III. durch dessen Erscheinen mit der Mordwaffe wieder getrübt wird. Der gute Eindruck von ihrem Sohne, der ihr mit Bewusstsein als der Mörder begegnet, hält sie nicht ab, mehr und mehr in Wut zu geraten. Sie will ans Volk appellieren, beide Tyrannen töten, und wird vom Schlage auf den jüngern nur durch den ältern abgehalten, der um seinen vermeintlichen Sohn zu retten, auf Weisung der um ihren Geliebten besorgten Arthénice herbeigeeilt war.

---

[1]) à Fréd. 5 févr. 1738. [2]) Hist. XIV. 221. [3]) II. 186. [4]) XI. 167.

La Chapelle beruft sich, wie in seiner ganzen Préface[1]) auf die Alten, so speziell auf Aristoteles und Agathon, wenn er das zufällig rechtzeitige Eintreffen Tirènes verteidigt. Innerlich begründet ist dagegen Godefroys[2]) Lob der Darstellung der Mutterliebe in Amasis II. 2., und Laharpe[3]) tadelt mit Recht die Racheszene, welcher nur zu spät die Erkennung folge,[4]) zumal wenn er dafür das schöne Schlusswort des Sesostris IV. 2. gelten lässt:

O Ciel quelle est la main par qui j'allais périr,
O Ciel quelle est la main qui vient me sécourir.

3. Zwang zur Ehe. Wie niedrig und blos äusserlich der Tyrann Gilberts, besonders in seinem Verhältnis zu seiner Gattin entworfen ist, ersehen wir aus folgender Stelle IV. 2.:

Je ne fus point poussé d'ambition, d'envie,
Le désir de régner, ni celui de la vie
Ne m'a point inspiré d'avancer son trépas,
Mais celui de jouir de vos divins appas,
Et de vous posséder sans troubles et sans crainte.

Und nachher:

Si j'ai fait un grand mal, j'eusse fait pis encore,
Dans ces lieux seulement éclata ma fureur
Mais j'eusse fait du monde un théâtre d'horreur,
Mon bras à tous les Rois eût déclaré la guerre
Et pour vous posséder, eût désolé la terre,
Il eût fait voir partout l'image du trépas.

Höher und mit der ganzen Handlung besser verwachsen, ist das Verhältnis Mer.'s zu Hermocrate bei La Chapelle, der von den französischen Bearbeitern zuerst die beiden unvermählt einführt. In der That ist der Konflikt zwischen der Liebe des Königs zu Mer. und ihrem Verlangen nach dem vermeintlichen Mörder Tel.'s, während er in jenem nicht den scheinbaren Gesandten, sondern den Prinzen von Ätolien

---

[1]) Oeuvres II. 159. [2]) Histoire de la littérature française. Par. 1859—77. V. 125. [3]) XI. 163. [4]) XI. 465.

selbst ahnt, nicht schlecht geraten. Bei La Grange muss dieses Motiv natürlich völlig zurücktreten, da schon im Anfang Amasis sich ganz der jungen Arthénice zuwendet. Die erstaunte Königin, die sich für den Mörder ihres Sohnes, ihrem früheren Bewerber preisgeben will, wird von diesem aufgefordert, ihr eigenes Leben mit Auslieferung des im Tempel verborgenen Geächteten Cléophis zu erkaufen.

4. Thronerbe und Usurpator. Gilbert bringt Tel. erst gegen das Ende des IV. Aktes auf die Bühne, wo er seine Vorsätze möglichst trocken entwickelt:

J'ai quitté l'Etolie et je suis à Messene:
Je viens pour satisfaire à l'amour, à la haine,
Je viens pour délivrer ma femme et mes parens,
Je viens pour me venger, et perdre les Tyrans,
Je viens pour me montrer digne fils de Cresphonte,
Sous le nom d'assassin je cache Téléphonte,
Je passe pour ami chez mes fiers ennemis,
Je cherche de ma mort le salaire promis.

Und nachher:

Je sçais que je suis fils, qu'il faut venger mon pere,
Je méprise le sort et les coups du malheur,
Je ferais mon devoir, les Dieux feront le leur,
Je vois avec plaisir la fatale journée etc.

Er lässt sich von Démochare für seine fingierte Heldenthat loben, um alsbald bis zum Schlusse wieder zu verschwinden.

Sein Auftreten bei La Chapelle war mit der Liebesintrigue so sehr verknüpft, dass wir hier nur auf seine bemerkenswerten Worte IV. 1. zurückkommen:

Oüy Tyran, je cours en Prince légitime
Me venger par la guerre et non plus par le crime,
C'est un crime en effet, que cet assassinat
Dont nous voulions punir un pareil attentat:
D'un coupable Tyran quelle que soit l'audace,
Il remplit des vrais Rois, il occupe la place

Et c'est le Trône enfin que l'on doit respecter.
Quiconque à ses fureurs se laissant emporter
Sur un lieu si sacré leve une main hardie
Mérite tôt ou tard la mesme perfidie.

Dazu passen die Worte des Amasis, I. 4:

J'ai monté par le meurtre à ce degré suprême,
Un autre à mon exemple, en peut faire de même.

Sesostris, das einzige noch lebende von Nitocris' 6 Kindern, gibt sich entgegen allen früheren Auffassungen als Sohn des Amasis und einer gewissen Ladice aus, und wird in seinem Rachewerk von dem verbesserten Gabria unseres Stückes, dem ihm und seiner Mutter wohlwollenden Intriganten Phanes, der Amasis immer fester an sich zu ketten weiss, geleitet. Dieser ägyptische Hofmann, gleichzeitig Spieler und Gegenspieler, bis er mit dem rechtmässigen Erben den Usurpator matt setzt, ist zweifelsohne die interessanteste Erscheinung des nur allzu verwickelten Stückes.

Hervorzuheben ist noch das schon bei Gilbert entwickelte Interesse für das Volk. Tel. bemerkt:

IV. 5. *Ainsi j'ai dans ces lieux une secrete armée*
De l'amour de son Prince et du Ciel animée:
Le Peuple qui soupire après sa liberté.

La Chapelles Hermocrate bekundet eine hohe politische Bildung:

III. 1. *L'union de ces Rois, toûjours douteuse et lente,*
N'est pas ce qui m'arrête et ce qui m'épouvante,
Il t'en souvient Arcas, lorsqu'un fameux revers
Mettoit avec ses fils Cresphonte dans mes fers,
Lorsque j'osois verser tout le sang de sa race,
Et qu'un peuple hardi couronnoit mon audace
Je les ay vûs ces Rois par mes soins endormis
Loin de me traverser, devenir mes amis.
Les uns dans leurs Etats en repos et tranquilles
Les autres fatiguez par des guerres civiles
Tous jaloux l'un de l'autre et par leurs interests
Dans de divers partis occupez et distraits. etc.

Die Brüder Parfaict[1]) rügen es, dass Gilberts Tel. erst erkannt wird, nachdem die Gefahr vorüber ist, und meinen mit La Chapelle selbst, dass dessen Tel. über seine Vergangenheit und seine Maske sich nicht genügend ausweise[2]) —, was der Verfasser[3]) damit entschuldigt, dass die Aufnahme beim Könige von Ätolien vor den Beginn des Stückes falle, und Hermocrates Vermutung, der Gesandte sei der Prinz selbst, auf der Anwesenheit des letztern an der Grenze beruhen könne. Laharpe[4]) findet, Sesostris sei eigentlich nur eine Nebenperson, die unter der geschickten Führung Phanes' das Spiel gewinnen müsse, indem sie erst gegen Ende desselben einen Augenblick in Gefahr gerate. Weniger gerechtfertigt erscheint Petitots[5]) Lob der ersten Gegenüberstellung von Sesostris und Amasis, I. 3, wie der Vorwurf, dass der letztere nicht dem Bilde des grossen Königs bei Herodot entspreche,[6]) wogegen die Bezeichnung *lâche usurpateur qui n'a aucune qualité brillante* allerdings auch auf andere Tyrannen unserer Fabel Anwendung findet.

5. Form. Bei Gilbert umfasst jeder Akt ungefähr 3—5 Szenen, bei den Späteren doppelt so viele. Fallen auch die einzelnen Formfehler nicht so sehr in die Augen, wie bei den genannten Italienern, so weisen doch schon die angeführten Beispiele, besonders die Programmrede Tel.'s bei Gilbert auf den trockenen Stil der beiden ersten Franzosen hin, wozu etwa noch zu vergleichen ist Gilbert IV. 4:

Mer. *Suivons la passion!*
Cephise. *Il vient seul,*
Philoclée. *Servons nous de cette occasion.*

V. 2. Phil. *Viens chercher le salaire, il est dedans ma main,*
Je veux t'ouvrir le sein, déchirer les entrailles
Et venger Téléphonte avant mes funerailles.

und IV. 5. Tel. *Et devant que le jour rallume son flambeau,*
Ou les Tyrans ou moi seront dans le tombeau.

---

[1]) Hist. XII. 359. [2]) ebend. 361. [3]) Préface. II. 163 ff. [4]) XI. 169. [5]) II. 187. [6]) ebend. 185.

Bei La Chapelle sagt Hermocrate IV. 5:

C'est un Ambassadeur, je le sais, mais que faire?
N'accusez que la Reine et plaignez votre pere.

Zu dem unter dem Motiv der Liebesintrigue angeführten Orakelspruche vergleiche man die interessante Abhandlung Beckers zur Geschichte der Vers libres in der neufranzösischen Poesie,[1]) wonach *in Bühnenstücken kürzere (madrigalartige) Gesätze in gemischtem Versmass, als Briefe, Orakelsprüche u. s. w. eingeschaltet werden.* — La Grange bringt es wenigstens in einigen Szenen zu wärmerem Ausdruck und glatteren Formen, aber auch er muss sich mit Recht die Vorwürfe harter und prosaischer Versifikation, schwachen und deklamatorischen Stiles gefallen lassen.[2])

6. Synthese. Die älteren Franzosen suchen den Mangel an innerer Handlung durch ein fremdes Element, eine Liebesintrigue zu ersetzen, Gilbert noch ganz oberflächlich, La Chapelle besser verteilt und vertieft und La Grange ganz mit der Haupthandlung verbunden, wo aber die Verwicklung und die Coups de théâtre überhand nehmen, und die hölzernen Charaktere der Vorgänger erst recht zu Marionetten werden. Nur die Form weist einen kleinen Fortschritt auf, der aber immer einen grossen Rückschritt bedeutet nach den Vorbildern des eben abgelaufenen Jahrhunderts. Die blosse Stimmung der Italiener wurde von den Franzosen, und das ist immer ein Verdienst, in blosse Handlung umgesetzt, die aber nur zu einem äusserlichen Drama führen konnte.

Mit dem Urteil Parfaicts kann man nur einverstanden sein, wenn sie bei Gilbert[3]) die schlechte Verteilung der Handlung, bei ihm und seinem Nachfolger die ungenügende Form rügen, auch wenn sie sagen: *Le sujet de Téléphonte barbouillé par Gilbert, manqué par La Chapelle, mieux rendu par la Grange.*[4]) Weniger berechtigt ist dagegen die Ansicht, der zweite Dichter[5]) habe dem ersten das Beste entlehnt

---

[1]) Gröbers Zeitschrift XII. 113 Anm. [2]) Laharpe XI. 178. Godefroy V. 129. [3]) Hist. XII. 223. [4]) Ebend. 223. [5]) Ebend. 351.

und der dritte[1]) zeichne sich durch Plan, Führung und gut motivierte Situationen aus. Die vielen, ihm vorgeworfenen *incidents* verteidigt La Chapelle[2]) damit, dass er nach Aristoteles eine *tragédie implexe* habe geben wollen, und seine Erfindung der Fabel stützt er auf die Quellen und wieder auf Aristoteles, nach welchem der Stoff nicht immer historisch zu sein brauche. Auch La Grange will nach seinem Vorworte zur Ausgabe von 1735 die Regeln des Aristoteles befolgen und begründet in einer Fortsetzung, 1758, die Verlegung in die grösseren Verhältnisse Ägyptens, besonders auch mit dem Wohlklang der dort gegebenen Personennamen gegenüber den Endungen auf *onte*, deren Häufung Maffei inzwischen durch seinen Egisto beseitigt habe. Parfaicts Urteil über den Amasis unterstützt Petitot[3]) nur bedingt, indem er die Erdrückung des innern Interesses durch äussere Umstände hervorhebt. In diesem Sinne folgen ihm in Frankreich Voltaire,[4]) Laharpe[5]) und Godefroy,[6]) bis zu den scharfen Worten Villemains:[7]) *Mais les tragédies de La Grange, toutes grecques par le sujet, Oreste et Pylade, Méléagre, Amasis, Alceste sont le plus étrange défigurement des mœurs et de l'imagination antiques.* Ablehnend verhalten sich in Italien Signorelli[8]) und in Deutschland Lotheissen.[9]) Sallwürk[10]) scheint mir aber mit dem Resultat seiner kritischen Inhaltsangabe des Amasis, La Grange habe *alle für die Bearbeitung der Fabel nach den Grundsätzen der modernen Tragödie brauchbaren und wirksamen Motive so herausgearbeitet, dass seine Gestaltung des Stoffes den Nachfolgern massgebend* geworden sei, entschieden zu weit zu gehen.

---

[1]) Hist. XII. 226. [2]) Préface II. 163. 166 ff. [3]) II. 96. 186. [4]) Lettre à Maffei. [5]) XI. 162—164. [6]) V. 129. [7]) Tableau de la litt. franç. au XVIII. siècle. Par. 1840. I. 57. [8]) V. 77. [9]) IV. 248. [10]) 6 ff.

III. Apostolo Zeno.

a) Historisches.

Leben und Werke des Hofpoeten Kaiser Karls VI., geb. 1668, gest. 1750 zu Venedig, und der ihm folgenden grossen Bearbeiter unserer Fabel sind zu bekannt, als dass sie einer Erwähnung bedürfen. Das Melodrama Merope,[1]) 1712 in Venedig im Teatro di S. Cassiano mit Musik von Gasparini aus Rom oder aus Lucca,[2]) aufgeführt und bei Marino Rossetti gedruckt, erlebte trotz der schon im folgenden Jahre beginnenden Verdunkelung durch Maffeis gleichnamige Tragödie, eine Reihe von Darstellungen, meistens mit neuer Komposition und mit gleichzeitigem Neudruck. So nennt Allacci noch die Aufführungen und Ausgaben von Bologna 1717, mit Musik von Ordandini; Livorno 1718 mit Musik von Predieri; Mantua 1719; Venedig im Teatro di S. Giov. Crisostomo 1734; mit Musik von Giacomelli, oder Jacomelli aus Parma[3]) — und eine Wiederholung am gleichen Theater 1742, mit Musik von Jomelli. Quadrio[4]) verzeichnet noch eine Aufführung zu Mailand 1738, mit Musik von Brivio, wozu ich in der Braidense zwei Libretti aus den Jahren 1715 und 1761 fand, die beide mit dem von ihnen nicht genannten Original und auch unter sich nur teilweise übereinstimmen. Von ihnen zeichnet sich das erste schon durch die Widmung aus, in der die unglückliche Heldin selbst als die Gunst des Prinzen Eugen von Savoien erflehend eingeführt wird. Ademollo[5]) erwähnt in einem Artikel über Glucks Prolog eine Merope del Borghi, in welcher der hervorragende Tenor Veroli im Teatro delle dame zu Rom 1768 aufgetreten sei.

Zenos Dramen erschienen gesammelt bei Pasquali, in Venedig 1744, 10 Bände, und in Turin 1795, 12 Bände.

---

[1]) Allacci. 2. Aufl. [2]) Quadrio V. 519. [3]) Ebend. 521. [4]) VII. 249. [5]) Fanfulla della Dom. 11 Nov. 1888.

b) Motive und Kritik.

A. Zeno volle adattare all' opera il taglio delle tragedie francesi.[1]) Und es gelang ihm, über dieselben noch hinauszukommen, dadurch, dass er nicht dem Minister, sondern dem Usurpator selbst alle Fäden in die Hand gab. Pfte behält gleich Gilberts Hermocrate, Argia, die Geliebte des Thronerben Epitide, als Geisel. Als Prämie für den Bezwinger eines gefürchteten Ebers bestimmt, erkennt sie in dem Sieger ihren Geliebten, wird aber das Werkzeug zum Untergang desselben, indem Pfte ihr einredet, dass Mer., die schon den Tod ihres Gatten und der übrigen Söhne verschuldet, es auch auf sein Leben abgesehen habe. Der Verfasser selbst geht zu weit, wenn er in einem Briefe an den Marchese Gravisi[2]) der Maffeischen Mer. gegenüber von der eigenen meint, *non ha altro amore che di passaggio e come per episodio.*

Aber nicht Epitide, sondern den vermeintlichen Mörder, für welchen Mer. ihn hält, trotz des Berichtes, dass er ihren Sohn auf seinem Wege in den letzten Zügen getroffen habe, will sie — zwar nicht selbst opfern, sondern durch ihren Vertrauten Trasimede töten lassen, nach einem letzten Verhöre vor ihr und Argia. Dass dieser Trasimede in die Königin verliebt sein muss, ist auch Calsabigi[3]) aufgefallen, aber in einer Oper verzeihlich. Die schon angedeutete Beschuldigung, dass Anassandro nicht in Pfte.'s, sondern in ihrem Auftrage ihre Angehörigen gemordet habe, veranlasst den übrig gebliebenen Epitide zu dem schönsten Verse des ganzen Stückes:

I. 2. *Può cader tal delitto in moglie e madre?*

Wie bei Torelli will Wer. Pfte nur ehelichen:

I. 8. *Per poi svenarlo in alto sonno oppresso*
Indi col ferro istesso
Fumante ancor dell'odioso sangue
Sulle vedove piume io cadrò esangue.

---

[1]) Lettera di Calsabigi in Tragedie e vita di Vittorio Alfieri. Fir. 1842. 505. [2]) A. Zeno, Lettere. Ven. 1785. IV. 179. [3]) Lettera. 506.

Wie Nitocris will sie sich ihrem Bewerber überliefern, da dieser auf die Ehe verzichtet und sie durch den genannten Handlanger Anassandro öffentlich anklagen lässt, so dass sie zu ihrem Volke flehen muss:

II. 15. *Non la Regina offesa,*
Non la Sposa tradita,
Non la madre dolente:
L'infelice salvate e l'innocente!

Nur die Unwahrscheinlichkeit, dass Pfte von seinem Schurken zur eigenen Sicherheit, anstatt ihn zu belohnen, auch noch das Leben fordert, lässt diesen seine Rolle nicht zu Ende spielen und seinen Herrn verraten.

Zum Gelingen seines Planes hat aber Epitide ausserdem nicht nur das gute Recht und den Orakelspruch I. 3:

Ha Messenia due mostri. Oggi ambo estinti
Cadranno un per virtute, un per furore,
Restino poscia in sacro nodo avvinti
L'illustre Schiava e il pio Liberatore,

sondern auch noch einen Freund, den ätolischen Gesandten Licisco, der gekommen ist, um Argia zu reklamieren; so fällt der schlaueste aller Polyphonte in sein eigenes Netz mit den Worten:

V. letzte Szene: *Felice me se meco*
Trarre io potessi al baratro profondo
Merope, Epitide, e la Messenia e il mondo.

Charakteristisch für den kaiserlichen Hofpoeten des XVIII. Jahrhunderts sind folgende Stellen:

I. 3. Pfte. *C'è Polifonte. Egli esporrà per voi*
Non Re, ma Cittadino e sangue e vita.

II. 14. *Eccovi Polifonte*
Non Re, ma Cittadino. Il Re voi siete.

I. 3. Epit. *Etolia, Argo, Messene, e quanto è Grecia*
Tutto è patria a chi è Greco. Io Greco sono.

Der literarischen Beurteilung entzieht sich Zenos Melodrama schon durch seine 3 Akte mit 13, 16 und 14 Szenen.

Indes gestattet die formale Seite mit den übrigen Faktoren, seine Bearbeitung den besten der älteren Franzosen an die Seite zu stellen, von Andres'[1]) Bemerkungen über Zenos Dramen: *la soverchia moltiplicità degli accidenti, la frequente aridità degli affetti e la non rara durezza dei versi*, die zweite und dritte nur teilweise auf die Merope zu beziehen und mit Gius. Maffei[2]) diese noch gerne zu lesen. Mit Padre Valsecchis Lob bei Corniani,[3]) und mit Kleins[4]) Behauptung, dass Zenos Merope weden inbezug auf Motivierung, Charakteristik und Stil von Maffei, noch als klassische Tragödie von Voltaire erreicht werde, sind wir nicht einverstanden.

IV. Maffei und seine Nachfolger.

a) Historisches.

1. Nach kaum zweimonatlicher Arbeit liess Francesco Scipione Maffei, geb. 1675, gest. 1755 in Verona, anfangs 1713 seine Merope unter Bekannten in Modena handschriftlich zirkulieren, bis sie, am 10. Juni dem Herzog Rinaldo I. gewidmet, vor diesem am 12.[5]) ihre durchschlagende erste Bühnenprobe bestand. *La Mérope du marquis Maffei eut en Italie le sort qu'eut en France le Cid de Corneille*[6]) und bahnte sich ihren Weg über die Bretter Italiens[7]) dank ihrer Tendenz, dank aber auch der Darstellung durch das Ehepaar Luigi und Elena Riccoboni,[8]) für welch' letztere, die geistreiche und gelehrte Schauspielerin Flaminia, Maffei seine Hauptrolle geschrieben hatte.[9]) So konnte der Ver-

---

[1]) Origine, Progresso e stato attuale d'ogni lett. Parma 1793—99. II. 384. [2]) III. 164. [3]) I secoli della lett. ital. dopo il suo risorgimento. Tor. 1855. IV. 271. [4]) V. 464. [5]) Biadego, Una prima rappresentazione Fanf. d. Dom. 28 maggio 1882. [6]) Voltaire aux auteurs de la Gaz. litt. 14 juin 1764. [7]) Signorelli VI. 133. [8]) Riccoboni I. 82. Signorelli V. 272 (Note del fu Carlo Vespasiano IX). [9]) Rubbi, Storia critica della Mer. Maffei opere. Ven. 1790. XII. 3. Elogio. 35.

fasser, wie er selbst in einem Briefe an Vallisnieri erzählt, im Herbste 1713 von einer Reise in sein Haus zurückkehrend, erfahren, dass dessen Bewohner alle zur Aufführung seines Stückes ausgeflogen seien, um dann selbst, maskiert und noch in Reisestiefeln, ihnen zu folgen. So konnte seine Merope im folgenden Karneval im Theater Vendramin zu Venedig vierzehnmal,[1]) nach anderen sogar mehr als vierzigmal[2]) hinter einander aufgeführt werden, worin vielleicht die vom Verfasser[3]) erwähnten Privatvorstellungen in der Fastenzeit und nach Ostern mit inbegriffen sind. Schon im Mai 1717 wurde das Stück von italienischen Schauspielern *„gratis e per chi l'intende"* auch in Paris dargestellt.[4]) Mit der ersten Ausgabe im Februar 1714 bei Tommasini zu Venedig, unter den arkadischen Namen Orilto Berenteatico, begann auch ein Triumphzug durch italienische und ausländische Druckereien, und während bald eine Reihe von Nachbildungen — man nennt deren mehr als 60[5]) — entstanden, heftete sich an die Merope selbst eine Lobpreisung nach der anderen, bis Lazzarini und Voltaire, allerdings in eigennützigster Weise, die Periode der Kritik eröffneten.

Für die übrigen Werke Maffeis, wie speziell für die Merope, auf die ausgezeichnete Bibliographie von Giuliari im Propugnatore[6]) verweisend, führe ich hier nur die wichtigsten unter den von ihm genannten 47 wichtigeren Ausgaben an.

Der schon genannten ersten Auflage folgen eine zweite, Modena 1714, mit der Widmung des Verfassers an Herzog Rinaldo und einer Einleitung des Marchese Orsi, und eine abermalige von Tommasini 1714, mit einer Dedica von Riccoboni. 1718 erscheint die Mer. in Paris bei Coustelier, mit einer getreuen, aber weitschweifigen Uebersetzung in Prosa von Mr. d'Al, wohl Fréret; im folgenden Jahre in Neapel mit dem Panegyrikus von Tedalgo Penejo, d. h. Padre Sebastiano

[1]) Bozzelli II. 2. [2]) Klein VI.[2] 151. Anm. [3]) Ausg. Ven. 1747. 224. [4]) Parfaict, Dictionn. Léris, Dictionn. Lucas, Histoire philos. et littér. du théâtre franç. Brux. et Leipz. 1862. III. 139. [5]) Morsolin, Il Seicento. Mil. 1881. 80. [6]) Anno XVIII. 1885.

Paoli, 1721 in London und 1724 in Wien, 1730 in Verona mit der Commedia Le Ceremonie, und dem Dramma La fida Ninfa, und einem Vorwort von Becelli. Eine von Signorelli[1]) gerühmte und nach ihm von Klein[2]) zitierte Veroneser Ausgabe von 1735 mit Orsis und Paolis Beiträgen hat Giuliari übergangen, um mit den übrigen Berichterstattern, auch mit Voltaire[3]), diejenige von Dionigi Ramanzini, Verona 1745, 4°, besonders zu empfehlen. Sie enthält einige Stiche, ein Proemio und Anmerkungen des Verfassers, Voltaires Brief und die Antwort auf denselben, mit Frérets Übersetzung, eine englische in Blankversen von Ayre und die Confutazione della critica ultimamente stampata, d. h. Maffeis Antwort auf die in Rom 1743 erschienenen Osservazioni Lazzarinis. Die Ausgabe von Bassaglia, Venedig 1747, vereinigt mit dem Texte das meiste kritische Material, indem sie zu den genannten Schriften mit Ausnahme der Übersetzungen, noch die Anmerkungen und die Abwehr Cavalluccis gegen den schon genannten Lazzarini bringt. Neben der Aufnahme in mehrere Sammlungen, wie in das auch Voltaires und Alfieris Merope enthaltende Teatro moderno applaudito, Venedig 1796, erschien unsere Merope noch in den Gesamtwerken Maffeis, Band XII, Venedig 1790 und in einer wegen ihrer Ausstattung nicht[4]) nur von Giuliari hervorgehobenen Ausgabe von Giuliari, Verona 1796.

Die Übersetzungen von Fréret und Ayre, letztere auch 1740[5]) oder 1750[6]) in London erschienen, wurden schon erwähnt; Moland[7]) und Grässe[8]) verweisen noch auf eine solche von Du Bourg, Paris 1743, und eine englische von Aaron Hill findet sich bei Grässe erwähnt, während Maffei auf seiner Reise Pope mit einer Übertragung beschäftigt gesehen haben will.[9]) Von zeitgenössischen Verdeutschungen nennt unser Gewährsmann eine anonyme, Wien 1722, wogegen er die bei Allacci zitierte Verona Berni, 1722, bestreitet; dazu erwähnt

[1]) VI. 134. [2]) VI² 151. [3]) Aux auteurs de la Gaz. litt. 14 juin 1764. [4]) Brunet III. 1291. [5]) Klein VI.² 151. [6]) Quadrio VII. 214. [7]) Oeuvres compl. de Volt. IV. 173. [8]) Trésor de livres rares et précieux IV. 354. [9]) Maffei, Risposta a Voltaire, Gius. Maffei III. 283.

Grässe zwei Übersetzungen, die von Molter und von Gries. Neuerdings hat K. v. Reinhardstöttner einen Teil der Merope übersetzt, den wir in Sauers italienischer Literaturgeschichte abgedruckt finden. Schliesslich wäre noch auf eine spanische, russische, illyrische und hebräische Wiedergabe und auf die Verwandlungen in Prosa hinzuweisen, die nach Allacci von einem Unbekannten in Bologna 1724 und nach Signorelli[1]) von Don Michele Sarconi *con pessimo consiglio* 1772 herausgegeben wurden.

2. Voltaire dachte zunächst an eine Übersetzung[2]) von Maffeis Merope, aber sein literarischer Ehrgeiz führte ihn über eine solche hinaus und nach Beendigung von Alzire und Mahomet schreibt er in Cirey an einer eigenen Merope jedenfalls schon Ende 1737, aber auch nicht früher,[3]) wenn er auch selbst die Vollendung seines Werkes auf den Anfang von 1736 verlegt.[4]) Von ihr wurden im Dezember 2 Akte vollendet,[5]) auch einige Freunde davon unterrichtet[6]) und schon anfangs 1738 fand sie in Briefen des Kronprinzen Friedrich die schmeichelhafteste Erwähnung. Seine Arbeit schien jedoch von der französischen Tradition zu sehr abzuweichen, um sofort zur Aufführung gelangen zu können, wenn die Ablehnung im Jahre 1738[7]) überhaupt nicht auf die Urteile der Mlle Quinault[8]) und des M. d'Argental[9]) oder auf eine Verwechselung mit der Merope Cléments[10]) zu reduzieren ist. Immerhin treffen wir schon im Frühjahre, wie aus Friedrichs Brief vom 28. März hervorgeht, Voltaire an der Korrektur der 4 ersten Akte. Ihnen schliesst sich bald der fünfte an, damit, wie der Verfasser am 8. August 1738 an seinen hohen Gönner schreibt, die Merope ganz französisch werde, Friedrich und ihm, oder, wie er schon

---

[1]) VI. 218. Nota. [2]) Lettre à Maffei, dazu Prölss I[2]. 356, dagegen II[1]. 287. [3]) Desnoiresterres, Volt. à Cirey. 358. [4]) Lettre à Maffei. [5]) an Thiriot 6. Dez. 1737. [6]) an de Cideville u. Formont 23. Dez. 1737. [7]) Paillet de Warcy, Hist. de la vie et des ouvrages de Volt. Par. 1824. I. 73. [8]) an Mlle Quinault 2. Jan. 1738. [9]) Sallwürk, 22. Mahrenholtz, Voltaires Leben und Werke. Oppeln 1885. 195. [10]) Avertissement zu Mér. Volt. éd. Moland.

am 14. Juli an d'Argental schrieb, ihm ganz allein gehöre. Schon in einem Briefe vom 12. Juni setzt Voltaire voraus, dass Argental seine Merope von Mme de Richelieu erhalten habe; im Herbst zirkuliert sie bei andern befreundeten Kritikern[1]) und am 23. Dezember erhält Moussinot einen Brief mit der Bitte, das Stück zu lesen, bevor es an Père Brumoy weitergehe. Das Lob[2]) hielt aber den Verfasser nicht ab, Maffeis Werk und auch den kurz vorher noch erfolgreich aufgeführten Amasis[3]) von La Grange etwas mehr in Vergessenheit geraten zu lassen, bevor er selbst sich hervorwagte. Als nach dem Tode[4]) des Kardinals Fleury im Januar 1743 Voisenon die Annahme durchgesetzt hatte,[5]) fand endlich die erste Aufführung am 20. Februar statt, berühmt durch den erstmaligen Hervorruf eines Dichters in Paris, eine Auszeichnung, die aber noch nicht zu einem Sitze unter den Unsterblichen[6]) verhalf. Vielleicht wurde der *baiser sur la main de Mlle de Luxembourg*[7]) vom Dichter selbst, nach Deschanels[8]) psychologischer Erklärung zu der bekannten Kussszene mit der jungen Herzogin von Villars verdichtet, wie wir sie bei Condorcet[9]) und vorher im Commentaire historique[10]) finden. Ein darauf bezüglicher Brief an d'Aigueberre[11]) stimmt hier nicht mit dem Wortlaute in der Correspondance überein, indem, abgesehen von obiger Szene, Mlle Dumesnil ihr Publikum nur 2, dort aber 3 Akte hindurch zu Thränen rührte. Dieser vortrefflichen Schauspielerin hatte übrigens Voltaire seinen Erfolg eben so sehr mit zu verdanken, wie Maffei den seinigen der Signora Riccoboni. Zum erstenmal soll jene auch ein effektvolleres Tempo[12]) gewagt haben, wie es unter ihrem Bildnisse an der Spitze ihrer

---

[1]) an Abbé Moussinot Okt. 1738, an Père Porée 15. Jan. 1739. [2]) an Thiriot 9. Jan. 1739. [3]) Signorelli V. 96. [4]) Paillet de Warcy I. 73. [5]) Desnoiresterres, Volt. à Cirey. 360, nach Voisenon, Oeuvres compl. Précis hist. [6]) Paillet de Warcy a. a. O. an d'Aigueberre 4. April 1743. Deschanel, Le théâtre de Voltaire. Par. 1886. 201. [7]) Desnoiresterres 362, nach dem Journal de Police. [8]) 199. [9]) Volt. ed. Moland I. 221. [10]) Ebend. 83. [11]) 4. April 1743. [12]) Appel à toutes les Nations, Volt. ed. Mol. XXIV. 220.

Memoiren[1]) in den Worten von Dorat, Poëme sur la Déclamation, angedeutet wird:

Dumesnil est son nom, l'amour et la fureur,
Toutes les Passions fermentent dans son cœur.
Les Tyrans à sa voix vont rentrer dans la poudre,
Son geste est un éclair, ses yeux lancent la foudre.

Auch in Fernex[2]) wurde das Stück mit Corneilles Nichte als Isménie gegeben, verschwand aber während der Revolution,[3]) da man Marie Antoinette nicht einem Vergleiche mit Mer. auszusetzen wagte.

Voltaire hatte zwar schon am 24. Febr. 1738 seine Merope Herrn Prault für den folgenden Monat angekündigt, aber noch am 18. Januar des folgenden Jahres an Friedrich geschrieben, dass sie noch nicht druckfertig wäre; in der That erschien sie erst 1744, mit der Lettre à Maffei und mit einigen *Pièces fugitives.* Die Ausgabe von 1758 enthielt eine von den Schauspielern gewünschte, vom Verfasser missbilligte Änderung,[4]) darin bestehend, dass die Erzählung von der Katastrophe durch Phanes, anstatt durch Isménie erfolgen sollte. Für die übrigen Ausgaben verweise ich auf die vortreffliche Voltairebibliographie von Bengesco, wo alle Einzelausgaben[5]) bis 1879, von No. 152—177, und dazu noch zahlreiche vollständige und ausgewählte Theaterausgaben genannt sind. Beuchot bringt die Merope im fünften, Moland im vierten Bande seiner Gesamtausgabe. Von Übersetzungen ist zunächst diejenige Contis zu erwähnen, obwohl sie vom Teatro moderno applaudito[6]) bestritten wird, wogegen dieses in der von ihm gebotenen Übersetzung von Gritti die poetische Sprache lobt, die nötige Genauigkeit und Kraft jedoch vermisst. Die deutsche Übertragung von 1754 lag vermutlich der berühmten Hamburger Aufführung vom 17. Juli 1767 zugrunde. Im Gegensatz zu

---

[1]) En rép. aux mém. de H. Clairon. Par. An VIII. [2]) an d'Argental 11. Okt. 1761. [3]) Volt. ed. Mol. IV. 175. Merlet, Tableau de la litt. française de 1800—1815. Par. 1878. 208. [4]) an d'Argental a. a. O. u. 21. Mai 1764. [5]) I. 39, u. abgekürzt Volt. ed. Mol. L. 490. [6]) XIV. 76.

der Frage (Franco-Gallia, VII. 47), nach einer Übersetzung Gotters in Alexandrinern, aufgeführt 1772 zu Weimar, behandelt Schlösser eine in ihrer ersten Form 1773 in Weimar aufgeführte, in Gotha 1774 erschienene Nachahmung. Sie soll, nachdem Gotter vorher im Orest, und nachher in der Alzire wieder den Alexandriner verwendet hatte, gerade durch den fünffüssigen Jambus von entscheidender Bedeutung für die Form des Nathan geworden sein.[1]) Endlich nennt Beuchot[2]) noch eine holländische Wiedergabe von Jean Feitama. Auf dem Théâtre de la Foire wurden alsbald die Parodien Javotte von Valois d'Orville und Marotte, später l'Enfant retrouvé genannt, von Panard Gallet aufgeführt.[3]) Anonym erschienen die Naissance de Clinquant et de sa fille Mérope, von Antoine Fabio Sticotti, 1759. Beuchots Vorwort nennt auch eine Reduktion in Prosa von Hourcastremé in den Aventures de Messire Anselme 1789 und 1796. Ausserdem hat kein Geringerer als der erste Bewunderer von Voltaires Merope, Friedrich II.,[4]) dieselbe in eine Oper umgewandelt, die mit der Musik von Graun zum erstenmal am 27. März 1756 zur Geburtsfeier der Königin-Mutter aufgeführt, von Voltaire öfter in seinen Briefen[5]) nicht ohne Ironie genannt wurde.

3. Während seines Aufenthaltes in Paris 1733, wurde Maffei von einem jungen Genfer Theologen, Pierre Clément, geb. 1707, wegen einer eigenen Merope, von welcher 3 Akte fertig waren, zurate gezogen. Trotz des Hinweises auf das analoge Vorhaben Voltaires, konnte sich Clément doch nicht entschliessen, Maffeis Werk einfach zu übersetzen, fiel alsbald bei der Leseprobe mit seinem Stücke durch, arbeitete es noch um, bevor Voltaire das seinige zur Aufführung brachte, und liess es endlich bei Prault 1749, in 12^0, erscheinen. Rührend ist seine mit Humor gepaarte Bescheidenheit und sein Lob des grossen Gegners, der ihn Clément Maraud genannt hatte,

---

[1]) Schlösser, zur Geschichte u. Kritik von Fr. W. Gotters Merope. Leipz. 1890. 4. [2]) Volt. ed. Beuch. VI. 485. Note. [3]) Ebend., V, Préface zu Mér. [4]) Fréd. le Grand. Œuvres XIV u. Appendice. Berl. 1850. [5]) an d'Alembert 10. Febr. 1756, an d'Argental im Febr. u. 26. Febr. 1756, an Richelieu 7. Febr. 1756.

in der Vorrede, der wir neben Sayous[1]) und Sénebier[2]) diese kurzen Daten verdanken. Die Préface kehrt in seiner bekanntesten Arbeit, den an Mil. Waldegrave gerichteten Les cinq années littéraires, Berlin 1748—1752, und Haag 1754[3]) als 27. Brief wieder, und schliesst mit den Worten: *Savez-vous, ce que vous avés fait, Mr.? Vous avés lu ma Préface que j'avais peur que vous ne lussiés pas dans le livre. Ah la dupe!* Clément schrieb ausserdem das einaktige Lustspiel Les francs-maçons trahis, ou Les maçons libres, übersetzte aus dem Englischen den „Marchand de Londres" 1751, musste aber dieser Thätigkeit zuliebe schon 1740 auf den geistlichen Stand verzichten und kam geisteskrank nach Charenton. Nach seinem Tode, 1767, erschienen noch Poésies légères.

4. Wie uns Vittorio Alfieri, geb. 1749 zu Asti, gest. 1803 zu Florenz, im ersten Kapitel der vierten Epoche seiner Vita berichtet, widmete er sich damals ernstlich dem Studium der italienischen Klassiker und empfand dabei auch der beinahe noch für untadelhaft gehaltenen Merope Maffeis gegenüber einige Bedenken. Verschärft äusserte er diese im neunten Kapitel, wo er erzählt, wie er gegen Februar 1782 Maffeis Werk zurate zog, dann rasch nach einander dessen Thema *ideò, stese* und *verseggiò*, ganz gegen seine Gewohnheit, die drei Funktionen oft nach langen Unterbrechungen zu erfüllen. Was er darunter verstehe, erklärt er selbst im vierten Kapitel der gleichen Epoche folgendermassen:

Ideare dunque io chiamo, il distribuire il soggetto in atti e scene, stabilire e fissare il numero dei personaggi, e in due paginucce di prosaccia farne quasi l'estratto a scena per scena di quel che diranno e faranno. Chiamo poi stendere, qualora ripigliando quel primo foglio, a norma delle traccia accennata, ne riempio le scene dialogizzando in prosa, come viene la tragedia intera, senza rifiutar un pensiero, qualunque ei siasi, e scrivendo con impeto quanto ne posso avere,

---

[1]) Le XVIII. siècle à l'étranger. Par. 1861. II. 469. [2]) Sénebier, Histoire littéraire de Genève. Genève 1786. III. 247. [3]) I. 185—198.

senza punto badare al come. Verseggiare finalmente chiamo non solamente il porre in versi quella prosa, ma col riposato intelletto assai tempo dopo scernere tra quelle lungaggini del primo getto i migliori pensieri, ridurli a poesia e leggibili. Segue poi, come di ogni altro componimento il dover successivamente limare, levare, mutare, ma se la tragedia non v'è nell'idearla e distenderla, non si ritrova certo mai più con le fatiche posteriori.

Kaum ein Schriftsteller hat über seine eigene Thätigkeit so pedantisch Buch geführt, wie gerade Alfieri, und so erfahren wir aus seinen Aufzeichnungen,[1]) dass die Idee seiner Merope vom 3. Febr. 1783, die *stesura* von da bis zum 7. datiere und aus einer andern Stelle, dass seine Tragödie im Februar in Prosa, vom 11. Juni bis 1. Juli in Versen aufgesetzt worden sei. Nach seinen *Rendimenti di Conti da darsi al tribunale d'Apollo sul buono o mal impiego degli anni virili. Dal 1774 in poi*[2]), hätte Alfieri die Merope allerdings erst im März *ideata* und *stesa,* im Juni *verseggiata.* 1784 erschien sie, nachdem die vier ersten Tragödien gedruckt vorlagen, im August und September mit den fünf folgenden in einem zweiten und dritten Bande, und mit noch weiteren neun Stücken von 1785—1787 bei Didot in Paris. Von späteren Ausgaben seien nur hervorgehoben die der Classici italiani, Florenz 1842, mit einem Saggio sulla vita e sulle opere di V. Alfieri von Silv. Centofanti, und diejenige von Milanesi, Florenz und München 1855, *con una notizia intorno agli autografi conservati nella Mediceo-Laurenziana ed alle prime e principali edizioni di esse.* Schon vor Paul Heyses Übersetzung, im ersten Bande seiner italienischen Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, Berlin 1889, erschien 1823 eine gute, wenn auch nicht so genaue Verdeutschung von F. L. Graf, der *um möglichst alles Schleppende zu vermeiden, den sechsfüssigen Alexandriner des Originals* (sic) in fünffüssige Jamben umwandelte. Alfieri,

---

[1]) Alfieri Tragedie ed. Milanesi. I. XXXIII. [2]) Alfieri, Vita, giornali, lettere ed. Teza. Fir. 1861. 209 ff.

der sonst so eingehend mit seinen Werken sich befasst, hat neben Aufführungen anderer Stücke, diejenige der Merope in Siena nur gestreift in seiner Antwort auf Cesarottis Brief über die drei Tragödien Ottavia, Timoleone und Merope. Dazu berichtet der Abate di Caluso aus Turin, 27. Juni 1798, von einer bevorstehenden Aufführung.

5. Von Giovanni Martina di Cremona kenne ich nur die Tragödien Gli Orazj e i Curiazj, Mailand 1826, und Merope 1827, mit Einleitung über die drei grossen Vorläufer. Sie befinden sich mit einigen andern, darunter dem Edipo Re des schon genannten Centofanti, Florenz 1829, zusammengebunden, in der Mailänder Nationalbibliothek.

6. Daselbst fand ich auch die Tragödien von Daniel Solimbergo di Treville di Castelfranco, Venedig, bei Picotti 1828, in 5 Bänden, enthaltend: I. Giasone Fereo, Aristogitone, Pompeo; II. Capuleto, Polifrone, Caino ramingo; III. Idomeneo, Pigmalione, Francesca da Rimini; IV. Edippo cieco, Onca, Giovanna d'Arco; und V. Periandro, Cresfonte, Merope.

b) Motive und Kritik.

1. Mutter und Sohn. Die wesentliche, für die folgenden Bearbeitungen bestimmende Neuerung Maffeis besteht darin, dass Meropes Sohn, unbekannt mit seiner Abstammung, von ihrem Vertrauensmanne in der Fremde erzogen wird, nach etwa 15 Jahren von unbewusster Sehnsucht getrieben, entflieht, in der Nähe seiner Heimat von einem Räuber überfallen wird, diesen aus Notwehr tötet und aus Furcht vor Strafe in den Pamisos wirft. So erscheint er von Polifontes Anführer Adrast aufgegriffen, vor jenem und Mer. zum Verhöre, wo er auf seine Mutter einen so guten Eindruck macht, dass sie Pfte, den natürlichen Ankläger, um milde Behandlung ersucht. Der Ring, den Mer. einst dem Beschützer ihres Kindes mitgegeben, wird in der folgenden Szene von dem jungen Träger nur allzu gutmütig, beinahe charakterlos, dem gierigen Adrast ausgeliefert, kommt im folgenden Akte

durch eine Indiskretion unter die Augen Mer.'s, macht ihre Ahnung, der Getötete sei ihr Sohn, zur Gewissheit, und treibt sie zu erbitterter Rache gegen den vermeintlichen Verbrecher.

Für die folgenden Bearbeiter handelt es sich darum, das so gewonnene Charakterbild einer geängstigten, leidenschaftlichen Mutter in einer inneren Handlung, nicht nur in Klagen, wie bei den früheren Italienern, oder in äusseren Intriguen, wie bei den Franzosen, auszugestalten, und das Original, für das trotz aller Kritik Maffeis Merope nun einmal gelten muss, objektiv, oder auch bloss subjektiv, zu verbessern. So weist Voltaire, schon zu Anfang der Tragödie, I. 1, bestimmt auf das ausschliessliche Interesse Mer.'s, gibt auch dem Verhör Egisthes eine psychologische Vertiefung durch die Entfernung Pfte's, schadet sich aber durch die Episode des unnatürlichen Überfalls im Tempel, aus dem der Getötete erst an den Fluss befördert werden musste, wie durch die Wahl der Rüstung anstatt des Ringes, den Voltaire den empfindlichen Parisern nicht mehr bieten durfte. — In der wohlmeinenden aber sehr undramatischen Absicht, alles Interessante für den Schluss zu sparen, lässt Clément seine Mer. 3 Akte hindurch teils mit ihrem Vertrauten, teils mit der ad hoc wieder eingeführten, nicht erst, wie Sayous[1]) meint, von jenem erfundenen Geliebten ihres Sohnes klagen und mutmassen, bringt auch schon in II. 3. den überführenden Ring, aber erst zu Beginn von IV. den vermeintlichen Mörder selbst. — Alfieri führt bekanntlich in klarer, ökonomischer Weise, ohne Überfluss an Szenen und Personen, seine Steigerung durch. Nachdem uns der Monolog Mer.'s I. 1, mit ihrer Lage bekannt gemacht hat, füllt das Verhör Egistos beinahe den ganzen zweiten Akt, zunächst vor Pfte, dann auch vor Mer. und endlich vor dieser allein. Die Frage nach dem Namen der Eltern des Angeklagten, der von diesem mitgeteilte Ausruf *madre* des Sterbenden, das edle Benehmen des Jünglings und dessen Verehrung für Mer. bilden eben so viele Linien und Punkte für die Entwicklung der Charaktere und noch mehr der Handlung. Als sichtbares Mittel der Täuschung hat Alfieri

[1]) II. 469.

einen Gürtel verwendet, den er aber durch Eg.'s Beschützer Polidoro selbst auffinden und im III. Akt der Königin vorlegen lässt. — Die beiden folgenden, so gut wie verschollenen Verfasser, wissen an den grossen Strichen der Vorgänger nur noch kleine Korrekturen anzubringen und damit die ganze Zeichnung ins Kleinliche zu ziehen. Martina stimmt Mer. schon vor dem Verhöre günstig für Eg., dessen Keule diesmal der Angreifer zu ertrotzen suchte. Der Ausruf *madre*, womit jener starb, wird auch hier bedeutsam für die Stimmung der Mutter. In III. legt ihr Pfte den Dolch des nach seiner Ansicht getöteten Sohnes vor, und dass dieser Dolch dem Getöteten gehöre, bestätigt ihr Eg. selbst, um in seinem Stande nicht als unrechtmässiger Besitzer eines so wertvollen Gegenstandes zu erscheinen. Dieses Moment der Steigerung würde gewiss allen früheren die Spitze bieten, wenn es im Munde Eg.'s nicht zu ungereimt wäre, da er doch, wie in seiner ganzen Erzählung, an den wahren Sachverhalt appellieren darf und muss. — Solimbergo endlich macht einen Priester Carilao zum Vertrauten Mer.'s ohne aus dieser persönlichen Vertretung der Religion irgend welchen Vorteil zu ziehen. Nachdem schon im I. Akt der Totschlag mitgeteilt ist, benützt er in II. Pdro's flüchtiges Erscheinen vor Carilao zur Steigerung, und spannt alsdann, so zu sagen, die Rolle jenes erbärmlichen Alten durch eine Reihe von Szenen aus, lässt ihn in III. von der Königin tüchtig auszanken, derselben endlich in III. 4 den Dolch zeigen und mit einem Handkusse verschwinden. Nun kann Eg. auftreten zur Erzählung von der Verteidigung eines Mädchens, ohne indes Glauben zu finden.

Maffeis *idea principale di dipingere una madre*[1]) fand besonders in Italien die höchste Anerkennung. Ist die Mutterliebe als Motiv interessant, rührend und erfolgreich,[2]) so hat Maffei seinen Erfolg gerade der Zeichnung der Mutter zu danken,[3]) besonders auch im Gegensatze zur Ergebung des Sohnes[4])

[1]) Maffei an Rinaldo I. di Modena. [2]) Andres II.[1] 369. Corniani IV. 318. Schlegel, sämtl. Werke, Ausg. Böcking. Leipz. 1846. VI. 92. Prölss II.[1] 355. [3]) Alvaro 52 ff. [4]) Morsolin 194.

wie zum Altertum[1]) und „*in questo senso la Merope del Maffei è la prima delle tragedie moderne, più moderna delle alfieriane, e va considerata come un preludio di quella vita agitata perchè molto viva, che troverà in Rousseau il suo filosofo, in Foscolo il suo poeta.*“

In II. 6 sagt Mer. zu Euriso, der sie an das Schicksal Iphigeniens erinnert:

non avrian già mai gli Dei
Ciò comandato ad una madre.

Maffei bemerkt dazu, dass diese Stelle an eine über den frühen Verlust des Sohnes untröstliche Mutter erinnere, die dem auf Abrahams Opfer verweisenden Geistlichen erwiderte: *O Padre, Iddio non avrebbe mai comandato questo a una madre.* Dieses Andenken hat sogar den kritischen und skeptischen Gegner Maffeis, Voltaire,[2]) gerührt.

Die besonders im Gegensatze zu Semiramis[3]) behandelte Mutterliebe macht Voltaires Tragödie zu seiner interessantesten.[4]) Laharpe[5]) hebt einzelne Stellen hervor, zeigt an ihnen, wie Mer.'s Interesse auf einen bestimmten Punkt gerichtet und Voltaire darum *le plus grand tragique du monde entier* geworden sei. Schon Geoffroy[6]) fand indes Mer. charakterlos, bald *douce, généreuse, humaine,* bald kannibalisch, *un monstre de barbarie.* Wenn Voltaire selbst in einem Briefe[7]) meint, *Dieu garde Mérope, de faire la Cornélie,* und in sie nur Mutterliebe, Furcht und Zärtlichkeit legen will, so findet doch St. Marc Girardin[8]) die letztere vorzugsweise bei Maffeis Mer., die kein fremdartiges Gefühl zeige, weder Torellis *fadeurs amoureuses,* noch Voltaires *maximes philosophiques,* wie I. 1, ff. *Périsse la marâtre* etc. Trotz mancher Vorzüge bei Voltaire, bleibe sie bei Maffei stets Mutter und werde niemals *esprit fort.* Nisard[9]) endlich wünscht, dass

---

[1]) De Marchi, lettere e letterati italiani del sec. XVIII. Mil. 1882. 260. [2]) Lettre aux auteurs de la Gaz. litt. 14 Juin 1764. [3]) Lucas II. 18. [4]) Ebend. 17. [5]) X. 8 ff. [6]) Cours de littérature dramatique. Par. 1819. III. 148. [7]) an Thiriot 10. April 1738. [8]) I. 312. [9]) Histoire de la littérature française. Par. 1861. IV. 184 ff.

Mer. weniger treu als Andromache, aus der Leidenschaft ihres Pyrrhus mehr Gewinn zöge für ihren Sohn, dass sie weniger stolz als Klytemnästra, ebenso wie diese dem Gatten, ihrem Bewerber imponierte. Ohne Entwicklung und Variation des Gefühls bleibt sie für ihn doch ein machtvoller Charakter. Aber in der Stelle II. 5:

Quoi! ce jour que j'abhorre,
Ce soleil luit pour moi! Mérope vit encore!

findet er wohl eine *rhétorique maternelle,* aber keine *éloquence d'une mère.* Die Tiefe und das Zartgefühl Racines gehen Voltaire ab, und doch sind Zaïre und Mérope *peintures de maître, l'une à la fresque, et l'autre à l'huile!* — Auch Benoist[1]) findet die rührende Einfachheit der Familienliebe nicht verträglich mit der von Voltaire überall gesuchten Noblesse. Lessing[2]) sieht die Grenze der Mütterlichkeit von Voltaires Mer. an der langen Überlegung, und Wendt[3]) hält Mer.'s und Eg.'s Charaktere für freie Erfindung des Franzosen. Der gleiche Bewunderer Voltaires findet auch, dass die lange Unkenntniss über ihren Sohn Mer.'s Muttersorge schärfe[4]) und diese tritt schon zu Beginn des Stückes in den Vordergrund[5]) mit *Reverrai-je mon fils,* gegenüber der langen Unterhaltung Mer.'s mit dem Tyrannen bei Maffei, dem wiederum die Frage nach Narbas, Voltaires Pdro, nicht gefallen will,[6]) sowie die Mitteilung vom Überfall an eine Vertraute. Dass bei Maffei, wie bei ihm selbst, der Sohn gleich nach der Erkennung verschwinde, rechtfertigt Voltaire dem Père Porée[7]) gegenüber damit, dass Szenen gegenseitiger Rührung zu verwerfen seien. Endlich tritt Mer.,[8]) sobald Eg. seinen hohen Stand kennt, hinter den Sohn zurück, und zeigt sich schwach und furchtsam, weil sie immer Mutter, er jetzt Mann ist.

---

[1]) Des Théories dramatiques de Voltaire, in Annales de la Fac. de Bordeaux. III. 1881. [2]) 47. Stück. [3]) 27. [4]) Ebend. 20. [5]) Laharpe X. 5 ff. [6]) Risposta a Volt. [7]) Brief vom 15. Jan. 1739. Carmignani 51. [8]) St. Marc Girardin I. 315.

Gegenüber der *madre donnicciuola* Maffeis wollte Alfieri[1]) eine *madre regina* vorführen, gab aber selbst zu, dass die *passione molle materna* seinem Schaffen nicht verwandt wäre, worin ihm sein Bewunderer Ugoni[2]) Recht gibt mit Hinweis auf die Vorzüge Voltaires, besonders in IV. 2, wo Mer. für den Sohn vor dem Tyrannen sich demütigt — ebenso wie es der Kritiker des T. M. A.[3]) thut, der dabei die Einfachheit Maffeis entschuldigt und Voltaires Mer. einen Platz auf dem französischen Bourbonenthron des 18. Jahrhunderts anweist. Nicht Alfieris Worte, sondern dessen Tendenz rechtfertigt Guerzoni,[4]) wenn er sagt: *non è molle l'amor di madre nè è mollezza il sentire e il dipingere l'affetto che a tutti gli altri per potenza e santità sovrasta.* Zu Carmignanis[5]) Meinung, dass Voltaire mehr Schmerz, Alfieri mehr beleidigten Stolz zeige, passt auch das französische[6]) Urteil, nach welchem der Italiener nur *moments de fougue et de violence* kennt, seine Mer. mehr Zorn als Schmerz, mehr Heftigkeit als Zartgefühl, mehr Bürger- als Muttersinn entwickelt, nach welchem[7]) aber auch von Torelli bis Alfieri neben der Mutterliebe nie die Tugend zurücktritt, im Gegensatze zu einer anderen Mutter, zu Lucrezia Borgia.

Die beinahe überflüssige Frage, ob Eg. Protagonist sei, wurde schon von Cavallucci[8]) gegenüber Maffei verneint, um trotz der für dessen Mer. überwiegenden Verszahl wegen des Interesses vom T. M. A.[9]) wieder bejaht zu werden. Die Neuerung Maffeis, den Sohn Meropes mit seiner Herkunft unbekannt zu lassen, ward so sehr als eine glückliche empfunden, dass in Italien nur Alfieri[10]) seines Eg.'s als eines Beispieles gedenkt, wie eine Person sich und andere notwendigerweise nicht kenne, Castagnola[11]) und Alvaro[12])

[1]) Parere dell'autore intorno le sue tragedie. Vergl. Tedeschi, Studii sulle tragedie di Vitt. Alfieri. Roma, Tor., Fir. 1876. 303. [2]) Della Lett. ital. nella seconda metà del sec. XVIII. Mil. 1856—58. III. 511. [3]) XXIV. 61. [4]) 321. [5]) 101. 102. [6]) St. Marc. Girardin I. 316. [7]) Ebend. 318. [8]) Risposta, Mer. 1747. 251. [9]) V. 78. 79. [10]) Parere, Invenzione. [11]) Le quattro Meropi in Scuola Romana Nov. 1882, Jan.—Juli 1883 und ohne Bezugnahme in Favilla, Rivista dell'Umbria e delle Marche. Juni—Dez. 1888. Sc. Rom. I. 61. [12]) 19.

auf die Bedeutung dieses Zuges für die Verwicklung von Maffeis Mer. verweisen. Schon die alte Pratique du théâtre von Hédelin[1]) gibt Maffei und seinen Nachfolgern einigermassen Recht mit den Worten: *Mais il y a plus: le Poëte doit faire parler ses Acteurs avec tant d'art qu'il ne soit pas même nécessaire de marquer la distinction des Actes et des Scenes, ni même de mettre les noms des Entreparleurs. Et je n'en veux point d'autre preuve, si non que quand un Acteur vient sur le Théâtre pour parler, le Poëte n'en vient pas dire le nom, il faut qu'on le découvre par la suite des actions ou des paroles et pour y avoir manqué j'ai vu des Pièces dont il se passoit deux ou trois Actes auparavant qu'on scût le nom du Héros, son païs ni sa qualité et sans qu'il fût nécessaire de le cacher: car il arrive quelquefois que le nom et la condition de quelque Acteur principal ne doit pas être sceu, mais il faut toûjours en ces occasions qu'on sçache au moins, qu'il est inconnu.*

Mit der Meinung, dass dem Publikum von Anfang an alles bekannt sein müsse, beruft sich Lessing[2]) auf Diderot, auf jenen aber Deschanel,[3]), wenn er hervorhebt, wie Maffei durch seine Neuerung die Fabel verwickelt und dem Zufall allzuviel Spielraum gelassen habe. Lessing räumt aber Voltaire ein, er habe sich der antiken Form insoweit genähert, als er dem Publikum Eg. alsbald bekannt sein lasse. Dagegen wird dieser lächerlich,[4]) wenn er selbst seinen Namen nicht kennt, und auf die Frage nach Narbas und Eg. nur Polyclète, den angenommenen Namen seines Vertrauten nennt. Damit stimmt auch Wendt[5]) überein, nur mit der Einschränkung, dass nach Maffeis Muster selbst mit zwei Namen das Publikum alsbald in dem Mörder den Sohn Mer.'s erkennen würde. Über die unnatürliche Antwort desselben hielt sich auch das T. M. A.[6]) auf, das im übrigen die Lösung Alfieris für die beste hält, wenn auch da die Namensände-

---

[1]) Abbé d'Aubignac, Prat. du thèâtre. Amsterd. 1715. I. 48.[2]) 47. Stück. [3]) 188. [4]) Ebend. 49. Stück. [5]) 25. [6]) XXIV. 59.

rung der Mutter,[1]) wie bei Voltaire dem Eg. durch Narbas,[2]) bekannt sein sollte.

Das T. M. A.[3]) hält Maffeis Egisto, für inkonsequent besonders wenn er der rachedurstigen Mer. nachgeht, ebenso der auch von Geoffroy[4]) verurteilte Eg. Voltaires[5]) — der übrigens von vorn herein sein Publikum günstig für den Königsohn gestimmt[6]) hat — zumal wenn er vorzeitig gegen den Tyrannen aufbraust, am besten gezeichnet erscheint aber dem genannten Sammelwerke Alfieris Eg., obwohl er keinen ganzen Akt hindurch von der Bühne fernbleiben dürfte. Alfieri[7]) nennt ihn selbst einen wohl gebornen und für die Rolle eines Alciden erzogenen Jüngling, der auch vom Ab. Caluso[8]) besonders gerühmt, von Alvaro[9]) demjenigen Maffeis vorgezogen wird.

Die viel gerügte Szene zwischen Eg. und Adrasto,[10]) wo der habgierige Hofmann sich von dem allzu naiven Jüngling den wertvollen Ring schenken lässt, wird von Lessing[11]) nur gegen den einen Vorwurf verteidigt, dass Adrasto es wage, dem Helden des Stückes den Besitz des Ringes nicht zuzutrauen. Von Gizzi[12]) wird aber die Szene für ebenso natürlich als schön gehalten.

Dem Vorwurf allzu grosser Unterwürfigkeit gegen Pfte, wenn Eg. bei diesem gegen Mer. Schutz sucht, hält Maffei entgegen,[13]) dass für Eg. Pfte nur König sei, und er andernfalls Übermut und Gefühllosigkeit zeigen würde, und Gizzi[14]) meint dazu, dass der Held doch nicht schon in der Wiege ein solcher sein könne.

Wir kommen zu der Frage, warum Narbas den unerfahrenen Jüngling fortgelassen habe,[15]) warum dieser nicht früher von den Häschern eingefangen worden sei,[16]) sodann wie diese ihn im Tempel erkennen und Mer. nennen konnten,[17]) während gerade der, an dieser Stelle unwahrscheinliche,[18])

---

[1]) XXIV. 54. [2]) Maffei, Risposta a Volt. [3]) V. 78. 79. [4]) III. 154. [5]) TMA. XIV. 75. [6]) Signorelli V. 97. [7]) Parere. [8]) Lettera XXIII. bei Teza 534. [9]) 22 ff. [10]) Lettre de M. de La Lindelle à M. de Volt. (d. h. an sich selbst) 5°. Laharpe X. 12. Wendt 26. [11]) 41. Stück. [12]) 21. [13]) Risposta a Volt. [14]) 25. [15]) TMA. XIV. 72. [16]) Maffei, Risposta. [17]) Ebend. [18]) Ugoni III. 508.

Uberfall bedeutungsvoll[1]) für den Schutz des Herkules geworden sei. Wenn es lobenswert ist, dass bei Voltaire Eg. nicht als Raufbold[2]) und nicht durch Zufall nach Messenien kommt, so wird es getadelt, dass Maffeis Bandit einen andern ausplündern will,[3]) noch mehr aber, dass Eg. den Halbtoten ins Wasser wirft,[4]) und ebenso dass er den Toten bei Voltaire vom Tempel bis ins Wasser schleppt.[5]) Maffeis *vago racconto*[6]) ist Lessing[7]) zu ausführlich und sinnlich gehalten; bei Alfieri atmet[8]) die Erzählung *candore ed è pieno d'evidenza, di rapidità e d'interesse* und weist in ihrer poetischen Form auf ein *fatto più generoso*[9]) hin. Aber trotz des Lobes,[10]) erscheint Alfieri weniger glaubwürdig[11]) als seine beiden Vorgänger.

Ebenso unwahrscheinlich, wie das Verhör[12]) eines gemeinen Mörders, erscheint dessen Belohnung[13]) durch den Tyrannen, da dieser doch Mer. heiraten will. Anderseits sollten Pfte. und Adrasto Eg.'s wahren Charakter erkennen,[14]) Eg. jetzt und später die Namen Laconia und Pdro nennen[15]) und bei Voltaire von Pphte und Mer. nach seinem Namen gefragt werden.[16]) Wenn Lazzarini[17]) alle Anhaltspunkte für die sofortige Erkennung Eg.'s durch seine Mutter, besonders die Familienähnlichkeit und das Mienenspiel hervorhebt, so erwidern ihm Maffei,[18]) dass von jenen Dingen gar nicht gesprochen werde, und Cavallucci,[19]) dass Mer. schon zu sehr gegen ihn eingenommen sei. Dagegen ist das allerdings nicht motivierte[20]) Interesse an dem Mörder doch wieder ein schöner, mütterlicher Zug.[21]) Mer. rühmt bei Voltaire die Erscheinung des Angeklagten,[22]) empfindet aber doch nicht die Gegenwart ihres Sohnes. Indes findet

---

[1]) Laharpe X. 27 ff. [2]) Wendt 20. [3]) Laharpe a. a. O. [4]) Lazzarini Osservazioni sopra la Mer. in Mer. Ven. 1747. 210. [5]) Lessing, 50. Stück und mit ihm Alvaro. 30. [6]) Signorelli VI. 134. [7]) 42. Stück. [8]) Cesarotti, Lettera sulle 3 tragedie Ottavia, Timoleone, Mer. [9]) Tedeschi 194. [10]) Ugoni III. 512. Castagnola Sc. Rom I. 205. [11]) Guerzoni 304. [12]) Lazzarini 215. TMA. V. 80. [13]) Guerzoni 312. [14]) Lazzarini 213. [15]) TMA. V. 80. [16]) TMA. XIV. 72. [17]) 204 ff. [18]) Confutazione 226. [19]) Risposta 248. [20]) Laharpe X. 11 ff. [21]) Gizzi 23. [22]) TMA. XIV. 73—74.

St. Marc Girardin[1]), dass Maffei und Voltaire glücklich die Mutterliebe, wirksam die Stimme des Blutes sprechen liessen.

Gegen Lindelles[2]) teilweise schon unter seinem wahren Namen erhobene Anklage, dass Eg. von einem Diebe angefallen, von Mer. zweimal für einen solchen gehalten werde, nahm schon Lessing[3]) entschieden Stellung und das Elogio[4]) ersetzte den französischen Tadel *petitesse, bassesse, stérilité,* durch das Lob *naturalezza, verità, opportunità,* da doch Mer. nicht ihren Sohn, sondern einen Totschläger des Diebstahls für fähig halte.

Dass die ganze Szene, besonders mit ihrem Schlussworte bei Voltaire viel besser als bei Maffei ausgefallen sei, ist für Laharpe[5]) selbstverständlich — *je ne vois pas que le théâtre français ait rien de plus parfait que cette scène,* und wenn bei dem Vergleiche mit Athalie und Joas[6]) Racine schöpferischer und kühner, so erscheint Voltaire dafür interessanter und rührender. Clément[7]) bedauert, dass er selbst diese Szene verschob und Eg. endlich durch die Königin anstatt durch den Tyrannen, IV. 4., verhören liess, *pour me ménager une plus belle suite de mouvemens pour la grande entrevue de la mère et du fils.*

Alfieri gelang es zu zeigen, wie Mer. die innere Unruhe verbirgt,[8]) zumal bei den Worten Pfte's II. 3.

Ma, perchè tanto
Bramosa tu, sollecita? etc.

Signorelli[9]) erinnert hier an die glückliche Steigerung durch Eg.'s schon früher angedeuteten Ausruf *madre* bei Maffei, Cesarotti[10]) ebenso bei Alfieri; ferner mildert das Elogio[11]) Lindelles[12]) Bezeichnung einer Kannibalin, zu einer *bella e felice indecenza,* und Wendt[13]) gibt Lessing[14]) Recht zu der Behauptung, dass auch Voltaires Mer. ihrem Rache-

---

[1]) I. 311. [2]) 4° 6° 9°. [3]) 41. Stück. [4]) 202. 204. No. 19. [5]) X. 11 u. 36. [6]) Ebend. 38. [7]) Préface. [8]) Cesarotti Lettera. [9]) VI. 217. [10]) Cesarotti Lettera. [11]) 204. No. 19. [12]) 8°. [13]) 29. [14]) 46. Stück.

durst zu sehr nachgebe, hält indes ihr Vorgehen doch für wohlanständiger, bühnengerechter. Gegenüber der Wut Mer.'s, *einer Liebhaberei der italienischen Tragiker*,[1]) findet die Steigerung der Stimmung von Voltaires Mer. eingehendes Lob bei dem genannten Panegyriker.[2]) Gerechte Rüge erfährt das Wegbleiben Arbantes von der Szene,[3]) sowie das Benehmen Eurisos,[4]) der in so heikler Angelegenheit sich an Adrasto, zum Glück an einen Dummkopf wende. Klein[5]) endlich sieht nach einer Besserung bei Voltaire Alfieri wieder auf das *Bummelmotiv* Maffeis zurückkommen, ihm eine Reihe unnatürlicher Spannungen folgen, die in jeder folgenden Tragödie potenzirt erscheinen, und glaubt, dass Maffei der Antike am verwandtesten sei, da Euriso den Erschlagenen nicht für Mer.'s Sohn halte, und möchte für das einzig richtige Motiv ihrer Stimmung den Wahn[6]) ansehen.

Die Empfindlichkeit des Pariser Publikums, gegen den später auch von Castagnola[7]) als dramatisches Mittel gelobten, schon von Voltaire selbst in seiner Antwort an Lindelle seiner eigenen Rüstung vorgezogenen Ring, wurde von Lessing[8]) gewiss mit Recht verurteilt. Dagegen ziehen Klein[9]) und Wendt[10]) die Rüstung vor, ersterer, weil Maffeis Ring die Mutter in ihrem Argwohn gegen den Sohn bestärke. — Alfieri[11]) verteidigt selbst seinen Gürtel als geeigneter für bürgerliche Verhältnisse und für Elis, wo Eg. aufgewachsen sei. Gelobt von Signorelli,[12]) erscheint der Gürtel Guerzoni[13]) mangelhaft erklärt, dem T. M. A.[14]) besser als Voltaires Rüstung aber doch weniger gut als Maffeis Ring, dem indes neben dem persönlichen zuviel materieller Wert beigelegt worden sei.

Für unwahrscheinlich gilt es, dass Pdro seinem Schützling den Ring oder den Gürtel anvertraue,[15]) dass Adrasto ihn Pfte verheimliche und Euriso zeige,[16]) ferner dass

---

[1]) Wendt 15. [2]) Ebend. 27 ff. [3]) TMA. V. 80. [4]) Lazzarini 215. [5]) V. 472. [6]) Ebend. 482. [7]) Sc. Rom. I. 61. [8]) 41. Stück. [9]) V. 476. [10]) 24., gegen Lessing 44. Stück. [11]) Note dell'Autore alla lett. del Cesarotti 9°. [12]) VI. 217. [13]) 311. [14]) XXIV. 56. [15]) Lazzarini 216. TMA. V. 8°. Cesarotti Lettera. [16]) Lazzarini 214.

Narbas die Rüstung mitnehme[1]) und dass sie Euryclès den Tod Eg.'s beweisen solle.[2]) Dagegen konnte, wie Laharpe[3]) meint, Eg. des Kürasses ebenso gut wie des Leichnams sich entledigen.

2. Anagnorisis. Den natürlichen Abschluss der Haupthandlung des ersten Teils unserer Tragödie bildet die Erkennung, die ebenfalls von Maffei zum erstenmal und nach ihm von allen folgenden Bearbeitern mit der verdienten Aufmerksamkeit behandelt worden ist. Maffei lässt Mer. in III. 4 mit ihrem Stosse auf Eg. immer und immer wieder zögern, damit sie von diesem besonders noch erfahre, ob er im Auftrage Pfte's gehandelt habe, bis sie bei einigen bestimmten und in den Ausgaben verschieden wiedergegebenen Aussagen Eg.'s stutzt und dann von Pfte überrascht wird. Nachdem sie durch seinen von ihr erhaltenen und auf sie reflektierenden Eindruck erst recht fest in ihrem Wahne geworden ist, sorgt ihre Vertraute Ismene dafür, dass ihr der Frevler nicht mehr entgehe. Aber der zweite Anfall mit einem Beile — zum ersten diente ein Speer — wird abermals und diesmal glücklicher durch Pdro verhindert. Dieser erweist sich schon vorher in einer Plauderei mit Euriso, in einem Monologe und gleich nachher im Gespräche mit Mer., wo es doch so viel Wichtigeres zu erwägen gäbe, als der geschwätzige Alte, den Maffei wie so manches andere, allzu unbeholfen, dem Altertum nachzeichnen wollte, um damit nicht nur die andersdenkenden Franzosen zum Spott herauszufordern.

Für den grossen und geistreichen Nachahmer Maffeis ist es kein besonderes Verdienst, diese Teilung der Anagnorisis, bez. die doppelte zufällige Vereitlung des tötlichen Angriffes der Mutter gegen ihren Sohn vermieden zu haben. Wenn die Erkennung abermals durch Narbas, den französischen Polydor, erfolgt, so geschieht es erst, nachdem sich dieser hinter dem Grabmal des Kresphontes versteckt hat, um dann im geeigneten Augenblicke beizuspringen. Dagegen hat Voltaire

---

[1]) Guerzoni 311, Ugoni III. 509. [2]) Maffei Risposta. [3]) X. 39.

durch die Gegenüberstellung Mer.'s und Eg.'s einerseits und Pphte's anderseits eine pathetische Prachtszene geschaffen, auf die seine Landsleute mit Recht stolz sein dürfen, hat jedoch in die Peripetie eine abermalige und sehr bedenkliche Neuerung gebracht, ohne sie durch das Verhalten der Beteiligten, besonders des aufbrausenden jungen Thronerben irgendwie glücklich zu lösen.

Bei Clément wird Eg. zuerst in IV. 2. durch Isménie als ihr Geliebter, noch nicht als Mer.'s Sohn, erkannt und durch jene der tötliche Stoss der Mutter abgewehrt. Im V. Akt lenkt Adraste seinen Gebieter auf die Vermutung der wirklichen Person Eg.'s, den Mer. alsbald als ihren Sohn bekennen muss.

Alfieri endlich vereinigt, nachdem in IV. 1. Eg. durch Pdro erfahren hat, wer er ist, die ganze übrige Anagnorisis in der grossen zweiten Szene dieses Aktes, die, von der mächtigsten Wirkung, das Ergebniss für die drei Hauptpersonen immerhin besser motiviert: Pdro muss Mer. in ihrem Angriffe aufhalten, in Gegenwart Pfte's, den die feierliche öffentliche Verkündigung der Rache an dem Mörder zur Schonung des vermeintlich Gemordeten zwingt.

Die beiden italienischen Nachzügler lösen die Erkennung wieder auf: Martina führt, unter Donner und Blitz vom Grabmal her, durch Cileno, d. h. Pdro, Mutter und Sohn zusammen und jene zum Geständnis vor Pfte. Solimbergo geht im ersten Teile wieder auf Maffei zurück, indem Mer. III. 7. im Racheakte durch Adrasto gestört wird, der den Delinquenten zur Justifizierung vor dem Volke verlangt. Die wirkliche Erkennung aber erfolgt erst nach einer nochmaligen Steigerung: Pdro begrüsst und küsst die herbeigebrachten Kleider des Toten, erkennt aber in diesem selbst nicht Eg., worauf die glückliche Mutter ihren Sohn wieder in IV. 13. (sic) vor Pfte bekennen muss.

Für die theoretische Seite der ganzen Anagnorisis stehen obenan die Erörterungen Lessings und Bozzellis, die beide eine Paraphrase nicht ertragen. Gegenüber unserm

grossen Dichter und Kritiker[1]) motiviert der gelehrte Italiener,[2]) wie auch bei Maffei Eg. nicht gleichgiltig vom Publikum aufgenommen werde, wie die Erkennung, wenn Eg. von vornherein bekannt sei, gut enden müsse,[3]) wie das Schicksal von Mutter und Sohn so unglücklich sei, dass nur eine Peripetie zum Bessern möglich werde, und wie die Wirkung bei Euripides auf andern Faktoren habe beruhen müssen. Und ganz richtig bemerkt Guerzoni,[4]) dass Eg., wenn er sich nicht entdecke, der Mutter, sonst aber dem Tyrannen ausgesetzt werde und jedenfalls, wenn er als Sohn Mer.'s sich kenne, zunächst seine Mutter aufsuchen müsse. Maffei, der übrigens auf die Steigerung seiner Anagnorisis hinweist,[5]) indem Eg. *riconosca sè stesso*, hatte durch die Verdoppelung derselben die Kritik sehr herausgefordert — in Italien bei Signorelli[6]) und Ugoni,[7]) neuerdings bei Guerzoni,[8]) Castagnola,[9]) der jedoch die beiden Szenen im Charakter auseinander hält, und bei Alvaro,[10]) der den grössern Spielraum für die Entwicklung der Mutterliebe anerkennt. Den scharfen Angriff Voltaires unter dem Namen Lindelle[11]) parierte das Elogio[12]) nur mangelhaft mit der Mitteilung, dass ja erst in der zweiten Szene die Entdeckung erfolge, indes Lessing[13]) Maffeis Fehler nicht darin findet, dass Mer. zweimal ihren Sohn töten wolle, sondern dass sie daran zweimal durch den Zufall verhindert werde.

Wird die Vereinfachung bei Voltaire von Guerzoni,[14]) mit Hinweis auf das schöne Bekenntnis vor Pphte auch von Castagnola[15]) anerkannt, so tadelt Klein die Teilung ebenso gut hier wie bei Maffei.

Mit vollem Recht sagt Carmignani:[16]) *L'effetto di questa situazione non dipende dalla quantità del pericolo che sovrasta ad Eg., dipende dalla qualità di questo pericolo e dalla qualità in oltre di quel che sovrasta alla madre.* Mitleid errege die Gefahr vom Tyrannen, Mitleid und Schrecken die grössere von der Mutter getötet zu werden. Von diesem Gesichts-

[1]) 48. Stück. [2]) II. 13 ff. [3]) 38. Stück. [4]) 303. [5]) Proemio zu seiner Mer. [6]) VI. 135. [7]) III. 506. [8]) 322. [9]) Sc. Rom. I. 61. [10]) 21. [11]) 12°. [12]) 207. No. 19. [13]) 43. Stück. [14]) 322. [15]) Sc. Rom. I. 113. [16]) 53 Nota.

punkte aus sieht er[1]) in der Anwesenheit Pfte's nur eine Schwächung, während Ugoni[2]) und Guerzoni[3]) gerade das Gegenteil darin erblicken.

Aus dem gleichen Grunde muss aber nach der Erkennung zwischen Mutter und Sohn das Interesse abnehmen[4]) und Alfieri[5]) hat Recht, jene soweit wie möglich hinauszuschieben; darum ist seine Darstellung auch derjenigen Maffeis, besonders aber der schon in den dritten Akt fallenden Erkennung Voltaires vorzuziehen.[6])

Im Geist der Antike durchgeführt und doch mit modernen Sitten verwandt, wird Mer.'s Auftreten bei Maffei trotz Speer und Beil anerkannt,[7]) und zugleich gerügt,[8]) auch mit Rücksicht darauf, dass die mit dem Publikum[9]) ihren Sohn ahnende Mutter gegen diesen nicht so grausam sein dürfte.[10]) Die *Boucherie*[11]) erscheint wieder rührend[12]) durch Opposition der Wut Mer.'s gegen die Resignation ihres Sohnes.

In der ersten Szene wird von vielen getadelt, dass Mer. den vermeintlichen Mörder an eine Säule binde und er sich dies gefallen lasse,[13]) wogegen von Maffei die engen Bühnenverhältnisse in Paris geltend gemacht werden. Ausserdem wird Arbante vermisst,[14]) welcher aber doch im geeigneten Augenblicke zu spät gekommen wäre.[15])

Der Schluss von III. 4. folgt in den Ausgaben von Neapel 1719, Venedig, Bassaglia 1747, Turin 1765, der ersten Lesart, im Teatro, Verona 1730, in der 45. Auflage (nach Bassaglia), in der Gesamtausgabe, Venedig 1790, XII. und im Parnasso Italiano, L. Venedig 1791, der zweiten Fassung, und der endgiltigen von Verona 1745, in Poesie volgari e latine, Verona 1752, II., im Teatro moderno applaudito V. 1796 und in einer neuern Ausgabe, Turin 1827. Die drei Lesarten

---

[1]) Carmignani 53. [2]) III. 513. [3]) 322. [4]) Tedeschi 305. [5]) Note alla Lett. del Cesarotti 10⁰. [6]) TMA. XXIV. 57. [7]) Riccoboni, Dissert. sur la Trag. mod. und Hist. du Th. ital. I. 264. [8]) Guerzoni, 312 ff. [9]) Gizzi 17. [10]) Ebend. 19. [11]) Sismondi, Littér. du Midi de l'Europe. Par. 1829. II. 353. [12]) Voltaire, Réponse; Bouterwek, Gesch. der Poesie u. Beredsamk. Gött. 1801. II. 471. [13]) Lazzarini 210. Voltaire u. Lindelle 9⁰. [14]) Lazzarini 206 und 209. [15]) Cavallucci Risposta 249.

sind in Folgendem mit 1, 2, 3, orthographische Verschiedenheiten aber nicht angedeutet.

Eg. 1: *Ah Polidoro!*
2: *Fatal Messenia!*
3: *Ah padre mio!*

Eg. 1, 3: *Tu mel dicesti un dì,* 1, 2, 3: *ch'io mi guardassi*
2: *Mel disse il padre mio,*
1, 2, 3: *Dal por gia mai nella Messenia il piede.*

Mer. 1: *Polidoro! Chi sei?*
2, 3: *Nella Messenia? E perchè mai?*

Eg. 1: *Creder* 1, 2, 3: *bisogna*
2, 3: *Credere a i vecchi.*

Mer. 1: *Dì qual Polidoro è questi?*
2: *Dì come si noma?*
3: *Un vecchio è il padre tuo?*
2: *Il padre tuo? dì tosto.*

Eg. 2: *L'infelice*
2: *Chiamasi Polidoro.*

Mer. 2: *Polidoro!*
1, 2, 3: *Dal capo a i piè m'è corso un gelo, Euriso,*
Ch'instupidita m'ha. Dimmi garzone,
1: *E che hai tu a far con la Messenia?*
2: *Quanto ha ...*
3: *Che nome ha ...*

Eg. 1: *Nulla*
1: *Ma pur così Ei dicea.*

Mer. 1: *La patria, il padre,*
1: *Il nome:*

Ism. 1, 2: *Ecco le guardie,* 1, 2, 3: *ecco il tiranno.*
3: *Ecco i servi,*

Voltaire-Lindelle's Bemerkung[1]) hierzu war schon dem Elogio[2]) unverständlich und das Zitat aus der ersten Ausgabe, *O Polydore mon père,* ist unrichtig, wie das von Lessing[3]) aus dem französischen Briefe herübergenommene, *O mein alter Vater!* Nach Cosack[4]) hätte auch der deutsche Kritiker die Lesarten verwirrt, wenn nach ihm in der ersten Ausgabe

[1]) 9°. [2]) 205. 206. [3]) 43. Stück. [4]) 259.

Ägisth den Pdr. seinen Vater nennt und in den nachherigen von gar keinem Vater mehr die Rede ist. Indes weist die Bestätigung der ersten Angabe Lessings durch die spätern Worte: *Lasst es den Ägisth immerhin sagen, dass Polydor sein Vater ist,* deutlich auf die zweite Lesart, und der Zusatz zur zweiten Angabe: *Die Königin stutzt blos bei dem Namen Polydor, der den Ägisth gewarnet habe, ja keinen Fuss in das Messenische Gebiet zu setzen. Sie gibt auch ihr Vorhaben darum nicht auf, sie fordert blos nähere Erklärung, und ehe sie diese erhalten kann, kommt der König dazu* stimmt ganz zur ersten Lesart. Wir fanden die zweite Lesart schon in einer Ausgabe von 1730, die erste noch in einer solchen von 1765, und so ist es möglich, dass Lessing ein älterer Druck, der die zweite Lesart und ein jüngerer, der die erste enthielt, vorlagen. Dadurch liess er sich vielleicht verleiten, die zweite Lesart für diejenige der ersten Ausgabe, die erste aber für diejenige der „nachherigen Ausgaben" zu halten. Aus der folgenden Szene zitiert Lessing eine Stelle, worin nur die Texte mit den beiden ersten Lesarten übereinstimmen. Dazu scheint er die Veroneser Quartausgabe von 1745 mit Maffeis Brief an Voltaire[1]) und demnach die endgültige Fassung nicht zu kennen.

In seiner Antwort an Lazzarini,[2]) der ebenfalls den Ausruf Polidoro antastete, weist Cavallucci[3]) Maffei gegenüber darauf hin, dass man kein Philosoph zu sein brauche, um an dieser Stelle stutzig zu werden, und erzählt,[4]) wie der Marchese Orsi bei der ersten Lektüre befürchtete, Mer. möchte aus ihrem Irrtum herauskommen, und sich erst beruhigte, als Eg. in der folgenden Szene zu Pfte sagt:

Per quella colpa, che non è più colpa,
Poichè l'approvi tu che regni, e grazia
Poichè appo te seppe acquistare e lode.

Dem von Lindelle[5]) erhobenen Vorwurfe der blossen Deklamation zwischen Mer. und Pfte in III. 6, begegnet das Elogio[6]) mit der Bemerkung, dass sie doch *commuove alla 100ª lezione, e tragge le lagrime alla recita 100ª*. Die Frage, ob vor dem zweiten Überfall, Ismene Eg. zum Schlafen oder nur zum Warten

[1]) 42. Stück. [2]) 209. 220. [3]) 246. 247. [4]) 248. [5]) [illegible] [6]) [illegible] No. 19.

veranlasst habe, wird von den Franzosen[1]) im ersten, von Maffei[2]) und Lessing[3]) im zweiten Sinne erklärt, in jedem Falle aber verspottet Guerzoni[4]) das Benehmen der Beiden. Zu diesem Schlafe bemerkt übrigens St. Marc Girardin,[5]) dass er nicht mehr durch das Ruhebedürfnis des seiner Bestimmung folgenden Tel., sondern durch die Stelle IV. 2.

e dove almeno
Dal freddo de la luna umido raggio
Sarò difeso,

bestimmt werde.

Der wirklichen Erkennung, *disartifiziosa,* aber der Fabel getreu,[6]) *a ricette,* wie sie Guerzoni,[7]) auf Nisard sich berufend, nennt, unglücklich *per sentimento*,[8]) noch unglücklicher *per condotta*, ohne dass sie jedoch die scharfe Kritik rechtfertige, folgt das verfehlte Gespräch zwischen Mer. und Pdro[9]) und die Wendung,[10]) dass Mer. und Eg. erst nach Pfte's Tod miteinander sprechen können. Die sentenziöse Schwatzhaftigkeit Pdro's und Eurisos wird nicht nur von Voltaire, mit[11]) und ohne Visier, sondern auch von Lessing[12]) mit der Einschränkung, dass Pdro als Belohnung doch keine Verjüngung suche,[13]) und von Guerzoni[14]) und Alvaro[15]) gerügt. Maffei nannte diese Redseligkeit einfach und wahr gegenüber dem *romanzesco* der Franzosen, das noch weniger in Liebesepisoden als in dem Pomphaften zu suchen sei, wo es nicht hingehöre.

Schon das Auftreten[16]) Narbas' vor dem Gemache der Königin, sein Empfang durch Isménie, aber noch mehr der Umstand, dass er hinter dem Grabmal[17]) versteckt, im richtigen Momente auftauche, nachdem Mer. durch mehr als 40 Verse hindurch Zeit zum Stosse gehabt hätte,[18]) findet gerechten Tadel. Man vergleiche damit Geoffroys[19]) Bemerkung, die nach Deschanel[20]) allerdings auch Euripides und die von

---

[1]) Voltaire an Maffei, Lindelle, 12°. Laharpe X. 40. [2]) Maffei Risposta, Elogio 207. 19°. [3]) 43. Stück. [4]) 317. [5]) I. 310 Note. [6]) Quadrio IV. 266. Signorelli VI. 134. [7]) 319. [8]) Gizzi 19. [9]) Lindelle 13° Elogio 209. No. 19. [10]) Laharpe X. 42. [11]) 13°. [12]) 41. Stück. [13]) 43. Stück. [14]) 320. [15]) 30. [16]) Maffei Risposta. Dagegen Nisard IV. 182. [17]) TMA. XIV. 75. [18]) Ebend. XIV. 74. [19]) III. 149. [20]) 191.

Aristoteles und Plutarch so gerühmte Szene trifft: *Lorsque je vis jouer Mérope il y a cinq ans environ, ce fut Mérope, qui attendit Narbas, ce qui fit presque rire les spectateurs, cette dernière fois c'est Narbas qui a attendu Mérope.* Diese sollte sich auch in ihrer Raserei über die Rüstung und den Namen Polyclète nicht bis zum Morde hinreissen lassen.[1]) Dafür lobt Wendt seinen Liebling Voltaire, weil er an der wichtigsten Stelle mit seltenem Geschick die Antike nachahme, wo alle (?) von ihr abwichen.

Mehr anerkannt wurde auch im Auslande die grosse Szene im IV. Akt, worin sogar Maffei die Demütigung Mer.'s vor Pphte lobt, dagegen das von Laharpe[2]) auch gelobte Benehmen Eg.'s kritisiert. Mit Mutter und Sohn sind Signorelli[3]) und Wendt[4]) mehr als mit Pphte selbst zufrieden. Wie die Kraft der Mutterliebe in beiden Szenen hervortrete, zeigen St. Marc Girardin[5]) und nach ihm Godefroy[6]) an der Stelle: III. 4. Mér.

Qu'on amène à mes yeux cette horrible victime,
Inventons des tourments qui soient égaux au crime;
Ils ne pourront jamais égaler ma douleur.

Mér. *J'allais venger mon fils.*

Narbas: *Vous alliez l'immoler.*

und IV. 2. Mér.

Il ne sait pas encor ce qu'on doit à des rois.

Clément[7]) erwartet, etwas unbescheidener als sonst, von seinem Stücke eine *reconnaissance plus heureuse et plus neuve, de plus grand effet et frappant plus de coups que celle que Mr. de Voltaire a empruntée à Mr. de Maffei.*

Quante volte l'abbiamo veduta rappresentare, l'effetto ne fu sommo nè a torto Cesarotti la giudicò scena divina, sagt Ugoni,[8]) und der Ab. Caluso[9]) weist besonders auf die Stelle: *Ah! ferma... è il tuo figlio.* Dass aber Eg. und Pdro nichts thun, um der drohenden Gefahr vorzubeugen,[10]) dass die vorher

---

[1]) Geoffroy III. 148. Signorelli V. 98. [2]) X. 52. [3]) V. 97. [4]) 23. [5]) I. 314. [6]) V. 158. [7]) Préface. [8]) III. 514. [9]) Lett. XXIII. bei Teza 534. [10]) Signorelli VI. 217. Carmignani 53. Klein. V. 483.

so misstrauische Mer. plötzlich unbedingten Glauben schenkt,[1]) und dass Pfte sich des gefährlichen Gegners nicht entledigt,[2]) so lange er ihn für einen Betrüger halten kann,[3]) wird nicht immer gebilligt, und Wendt[4]) tadelt die Spannung, aus der so viele *Coups* gemacht werden könnten. Dass aber Pdro, dem Alfieri[5]) selbst die nötigen Eigenschaften zur Erziehung des Thronerben vindiziert, glücklich zur Steigerung und zur Verschiebung der Erkennung dient, haben Mehrere anerkannt.[6])

3. Zwang zur Ehe. Maffeis Stück beginnt mit der Liebeserklärung und Eheforderung Polifontes, der in II. 3 und III. 1 durch Adrasto in seinem Vorhaben ermutigt wird, selbst dann noch, als er infolge von Eg.'s vermeintlichem Tode die Lust dazu verlor. Adrasto, den wir schon durch seine Habgier Eg. gegenüber kennen, spielt auch bei dem Eheprojekte eine fast kupplerische Rolle und erlaubt sich, seinen Herrn, durch recht unpassende Bemerkungen zu überreden, der Mer. aber durch ihre Vertraute, IV. 1 zu drohen, dass er alle ihre Freunde umbringen wolle, wofern sie auf ihrer Weigerung bestehe. Für Voltaire war es wieder ein Leichtes, das ganze Motiv, wie insbesondere das Verhalten der beiden fraglichen Personen zu heben, indem er Pphte von der Staatsraison und von seinen nicht angeborenen, sondern anerworbenen Verdiensten, vor allem auch von seiner Unschuld ausgehen lässt. Dieses Element hat Friedrich II. in seinem Zuschnitt für die Oper begreiflicher Weise weggelassen, so dass dieselbe erst mit der 4. Szene Voltaires beginnt. Bei diesem erfährt die Handlung einen weiteren Fortschritt dadurch, dass ihre beiden Linien in der schon erwähnten grossen Szene des 4. Aktes sich kreuzen und gegenseitig bedingen: Meropes Hand für das Leben ihres Sohnes.

Bei Clément tritt dieser Zug extensiv zurück, um vielleicht intensiv zu gewinnen, indem Pphte für die von ihm

---

[1]) TMA. XXIV. 53. [2]) Ebend. 65. [3]) Cesarotti Lettera, dagegen Alfieri Note 112. [4]) 23. [5]) Parere. [6]) Cesarotti Lettera. Ugoni III. 512. Castagnola, Sc. Rom. I. 161.

erbetene Hand Mer.'s den von dieser gewünschten Mörder herzugeben gewillt ist, und endlich für den gleichen Preis dem Sohne das Leben schenkt.

Von ähnlichen Motiven lässt sich Alfieris Tyrann bei der Erklärung in I. 2, und nachdem er Eg. erkannt hat, leiten. — Charakteristisch sind für die drei Polyphonte: die kurze und bündige Aufforderung am Schluss der ersten Unterredung bei Maffei, die grosse Tirade bei Voltaire, und der Hinweis darauf, dass Mer.'s Einwilligung das Joch dem Volke annehmbarer machen könnte, bei Alfieri.

Martina, dem es auch hier darum zu thun ist, alle die kleinen, den grossen Vorgängern vorgeworfenen, logischen Fehler zu vermeiden, lässt Pfte zu Beginn des Stückes Mer. aus der Gefangenschaft befreien, in der sie infolge eines missverstandenen Billets an Pdro sich befinden musste, um nicht 15 Jahre hindurch unter einem Dache mit Pfte frei zu leben. Zu den übrigen Beweggründen für die Ehe kommt für den Tyrannen noch der Wunsch, durch dieselbe bezüglich ihres Sohnes ein Geheimnis zu entlocken, dessen Aufrechterhaltung gerade das Verhalten Mer.'s bestimmt.

Bei Solimbergo tritt zunächst der Hinweis auf den Sohn, dann die Auslieferung des Verbrechers in II. 4, bei der Bewerbung Pfte's in den Vordergrund, bis auch hier wieder das Leben des Jünglings mit Mer.'s Hand erkauft wird.

Maffeis Polifonte, inkonsequent,[1]) und zu grob gezeichnet,[2]) ein *tiranno a parole,*[3]) der mit Kreon in der Antigone oder mit Torellis Pfte verwandt, diesen noch überbietet,[4]) wird als Politiker, wofür er sich doch gar nicht ausgibt,[5]) von Lindelle[6]) kritisiert. Ebenso ergeht es, wegen seines Benehmens und seiner Ausdrucksweise,[7]) dem Tyrannen Voltaires, einem Wichtigtuer, der doch nur seine Familie (?) verteidige,[8]) einem *vain discoureur,*[9]) *abondant en sentences et stérile en effets, politique raisonneur, mais très-peu actif, terrible avec son confident, faible et pusillanime devant Mérope et surtout*

[1]) TMA. V. 78. [2]) Castagnola Sc. Rom. I. 61. [3]) Alvaro 35. [4]) Klein V. 469. [5]) Elogio. 221. No. 19. [6]) 15⁰. [7]) Lessing, 46. Stück. [8]) Maffei Risposta. [9]) Geoffroy III. 154.

devant Egisthe Alfieri[1]) selbst nennt seinen Vertreter *tiranno sagace, destro e prudente e per quanto mi sembra verisimile non vile.* Für Ugoni[2]) ein Beispiel von der oft bestrittenen Ungleichheit der Tyrannen Alfieris, hält ihn das T. M. A.[3]) für den besten der drei Polyphonte, nur mit Cesarotti[4]) ungeschickt in der bereits angedeuteten Wendung I. 2.

Puoi, tel confesso, or più gradito forse
Far mio giogo ai Messenj,

was aber vom Verfasser[5]) selbst nur als ein Beweis von Aufrichtigkeit erklärt wird. Auch Castagnola[6]) zieht ihn den beiden anderen, *quasit iranni da marionette*, vor, und Klein[7]) hält ihn endlich für den gemässigtesten, glimpflichsten, ansprechendsten, aber auch für den vernageltesten aller Polyphonte.

Dass Pfte 15 Jahre nach seinem blutigen Staatsstreiche noch daran denke, um die verwitwete Königin zu freien, findet das Elogio[8]) bei Maffei, wie Laharpe[9]) mit Signorelli[10]) bei Voltaire, natürlich. Anders lautet das Urteil bei Lessing[11]) über die beiden Dichter und im T. M. A. über Voltaire[12]) und Alfieri.[13]) Auch die lange von Voltaire[14]) und Alfieri[15]) nicht genügend motivierte Duldung Mer.'s in der Wohnung ihres Feindes, ferner die Anarchie Messeniens,[16]) die lange Verheimlichung des wirklichen Mörders,[17]) finden in Voltaires Drama Tadel[18]) und Erklärung.[19]) Pphte eilt auch zu sehr bezüglich der neuen Ehe,[20]) noch bevor diese von den Grossen verlangt, er von ihnen zum Könige proklamiert worden ist.

Mer.'s Frage, warum Pfte sie nicht früher geliebt habe, wird Voltaire gegenüber vom Verfasser als *famigliarità*, nicht *civetteria*, Pfte's Liebeserklärung aus dessen Interesse und *civiltà*, erklärt. Mehr als die von Lazzarini[21]) angegriffenen, unpassenden Redensarten Pfte's im ersten Akte, hat besonders

---

[1]) Parere. [2]) III. 512. [3]) XXIV. 64. [4]) Lettera. [5]) Note alla Lett. del Cesarotti. 8°. [6]) Sc. Rom. I. 160. [7]) V. 484. [8]) 202. [9]) X. 62. [10]) V. 97. [11]) 44. Stück. [12]) XIV. 72. [13]) XXIV. 55. [14]) Maffei Risposta. dageg. Luchet, Histoire littéraire de Voltaire. Cassel 1780. III. 119. [15]) Signorelli VI. 217. [16]) Lessing 50. Stück. Luchet, a. a. O. [17]) Maffei Risp. TMA. XIV. 74. Ugoni III. 508. Laharpe X. 64. [18]) Lessing, Maffei, TMA, Ugoni a. a. O. [19]) Luchet, Laharpe a. a. O. [20]) TMA. XXIV. 55. [21]) 211.

dessen Gleichnis von der Nachtigall bei Voltaire-Lindelle[1]) und Lessing,[2]) auch bei Guerzoni[3]) Bedenken erregt, denen gegenüber Maffei[4]) an ein persönliches Erlebnis, an das zum zerstörten Neste zurückkehrende Vöglein, und Tedeschi[5]) an die bessere Wendung Alfieris III. 3.

il giusto pianto
Non vo' per ora io più sturbarti, o donna;

erinnern. Dass Pfte seiner Geliebten mit der Abschlachtung ihrer Freunde droht, wird von Lazzarini[6]) und Lindelle gerügt,[7]) dafür aber von Gizzi[8]) für *bello, divinamente bello* gehalten. Diesem missfällt[9]) dafür die Tirade Pphte's mit Berufung auf seine Herkunft, während Deschanel[10]) den Dialog zwischen Pphte und Mer. als eine ausnahmsweise glückliche Stilprobe grösstenteils zitiert und Wendt ihn schon vorher einen der schönsten, wirksamsten,[11]) die Worte des Tyrannen eine Parole gegen das Königtum von Gottes Gnaden nannte.[12]) Endlich tadelt Maffei an seinem Nachahmer die Drohung Mer.'s, Pphte zu töten, einem Vertrauten desselben gegenüber, und die *bedingte Vertröstung auf ihre Hand*,[13]) während ihr Freier den toten Eg. doch nicht herbeischaffen könne. Mer.'s Abscheu gegen Pfte zeigt indes Alfieri am besten.[14])

4. Thronerbe und Usurpator. Nachdem sich bei Maffei Mer. schweren Herzens entschloss, dem Sohne zu Liebe die Ehe mit Pfte einzugehen, Eg. für seine Pläne noch guten Rat von Pdro erhielt, plaudert dieser abermals mit seinem Altersgenossen, bis Ismene von der Katastrophe im Tempel Bericht erstattet. Hier gelang es inzwischen dem unscheinbaren, noch eben des Mordes angeklagten Fremdling, bis zum Altar vorzudringen und den Tyrannen mit dem Opferbeile niederzustrecken; die Vorstellung Cresfontes und die gegenseitigen Glückwünsche beenden das Stück. Hat Voltaire den Schluss beinahe in allen Teilen getreulich nachgebildet, sogar bis auf die Person der Erzählerin, so verzichtet Clément

---

[1]) 3⁰. [2]) 41. Stück. [3]) 320. [4]) Risposta. [5]) 92. [6]) 212. [7]) 14⁰. [8]) 27. [9]) Ebend. 32. [10]) 194. [11]) 28. [12]) 19. 20. [13]) Klein V. 471. [14]) Ebend. 464.

auf die genaue Mitteilung der Opferszene, und gibt nur in allgemeinen Ausdrücken deren Eindruck auf die Hauptpersonen wieder. Nach dem Vorgange von Zenos und Friedrichs II. Musikdramen, hat Alfieri mit vollem Rechte die Katastrophe auf die Bühne gebracht, um überhaupt nach der Erkennungsszene noch eine Wirkung zu erzielen. Pfte gibt zunächst den anwesenden Eg. der Verachtung des Volkes preis, Mer. erzittert immer mehr vor dem entscheidenden Augenblicke, der sie mit dem Mörder ihres Gatten vereinen soll, bis Eg. anstatt des Priesters das Opfer vollzieht und nach kurzem Kampfe unter dem Jubel des Volkes der von den Ereignissen überwältigten Mutter zu Hilfe eilt. Martina und Solimbergo folgten dem Beispiele Alfieris, der erstere mit einiger Milderung in den Äusserungen der Hauptrollen, Solimbergo, indem er durch häufig gebrochene Verse, wie durch Chorgesang, noch mehr Abwechslung in das Ganze zu bringen suchte.

Werden die Berichte[1]) Maffeis und Voltaires, zumal des letzteren,[2]) über die Katastrophe gelobt, so findet man bei ersterem doch zu viele konkrete Einzelheiten[3]) nach so entscheidender That, beim zweiten aber das Ganze zu choreographisch.[4]) In grellem Widerspruche stehen auch Laharpes Worte: *Je ne balance pas à mettre ce récit au-dessus de tous les morceaux du même genre qu'on ait jamais faits, au-dessus même de celui d'Iphigénie en Aulide où le sublime éclate*, mit Geoffroys[5]) scharfer Rüge, besonders stilistischer Einzelheiten, die höchstens auf der Bühne, nicht bei der Lektüre überwunden würden. Der Handlung Alfieris wird von Cesarotti[6]) die Erzählung vorgezogen und die Schwierigkeiten der Aufführung lassen das T M A[7]) zwischen beiden nicht entscheiden. Mit Ugoni[8]) hält auch Tedeschi[9]) die Bühnenwirkung für vorteilhafter bei dem verminderten Interesse und Gizzi[10]) nennt den fünften Akt Alfieris *stupendo*.

---

[1]) Signorelli VI. 134. V. 99. Voltaire Réponse. Laharpe X. 47 ff. Godefroy V. 159. [2]) Mahrenholtz, Voltaire-Studien. Oppeln 1882. 165. Wendt 31. [3]) Signorelli VI. 135. [4]) Guerzoni 321. [5]) III. 155. [6]) Lettera. [7]) XXIV. 60. [8]) III. 516. [9]) 305. [10]) 42.

Dem Vorwurfe Lazzarinis[1]) gegen Maffei, die Peripetie sei unvollkommen, da Eg. noch der Übermacht des Heeres begegnen müsse, hält Cavallucci[2]) Pfte's Bemerkung III. 1. entgegen, dass er fremde Truppen einführen werde.

Bei Voltaire erscheint Eg. anfangs zu missmutig,[3]) dann zu anmassend[4]) gegen den Tyrannen, dieser wieder zu leichtsinnig[5]) im Verhalten gegen die beiden Feinde, wenn er auch den Thronerben später noch bei Seite schaffen kann.[6]) Man bewundert die Aufopferung[7]) Mer.'s, wenn sie für den Sohn die Ehe und den eignen Tod nicht scheut, meint aber doch, die ganze Katastrophe sei zu blutig[8]) für die wenigen Soldaten, die indes in so wichtiger Stunde mit dem Volke allzu unthätig bleiben.[9])

Alfieri[10]) begründet ausführlich seine Darstellung: den Anteil des Volkes, der Soldaten und der Anhänger Pfte's, die Wahl der Reggia, damit Mer. und Eg. nicht ans Volk appellieren, endlich das Vertrauen des Tyrannen in Mer., die sich mehr und mehr ermutigt, während er selbst ihren Sohn verhöhnt, bis dieser, nicht mehr der vermeintliche Mörder Maffeis, leicht bis zum Opferaltar vordringen könne. Dass der Zwang zur Ehe bei Alfieri besser als bei den Übrigen motiviert,[11]) Mer.'s Verhalten dem siegreichen Sohne gegenüber[12]) besser dargestellt ist, wird auch von anderer Seite anerkannt. Dagegen werden die Wahl des Ortes, die Länge des Dialoges,[13]) die Langmut und Unvorsichtigkeit Pfte's[14]) gerügt, dieser und Eg. bei Maffei vorgezogen.[15])

5. Liebesintrigue. Durch die Entfernung der Galanterie näherte[16]) sich Maffeis Merope teilweise der Antike und entfernte sich eben so sehr von den französischen Vorbildern,[17]) so dass man Unrecht hatte, zwischen Eg.[18]) und

---

[1]) 217. [2]) 271. [3]) TMA. XIV. 74. [4]) 35. [5]) Signorelli V. 99. TMA. XIV. 74. [6]) Wendt gegen Lessing 33. [7]) Ebend. 31. [8]) Maffei Risposta. [9]) TMA. XIV. 74. [10]) Note 12⁰. [11]) Ugoni III. 515. Guerzoni 320. [12]) TMA. XXIV. 61. [13]) Carmignani 34 nota 2. [14]) Signorelli VI. 218. [15]) Cesarotti Lettera. [16]) Schlegel VI. 92. [17]) Bouterwek II. 471. Gius. Maffei III. 183. [18]) Paoli Ragionamento sopra la Mer. di Maffei. In Mer. Ven. 1747. XXIV.

Ismene Liebeleien anzunehmen. Voltaire erklärt Maffei und, in einer Kritik des französischen Geschmackes, Friedrich[1]) gegenüber, dass die Liebe entweder ganz oder gar nicht im Stücke herrschen solle. Er hat dieselbe demnach aus Mer. und aus anderen Stücken ausgeschlossen,[2]) oder wie Mahrenholtz[3]) meint, sich selbst widersprochen, indem er sie zu politischen Zwecken dienen liess. Clément[4]) war aufrichtig genug, eine Liebesepisode ziemlich kunstvoll anzuwenden, um seine fünf Akte zu füllen. Aber dieser Nachklang an die ältere Bearbeitung unserer Fabel lässt sich nicht einmal rechtfertigen mit Alvaros[5]) an Hämons Liebe in Antigone anknüpfenden Worte: *Secondo me non è vizio, l'inserire amori in un'azione tragica, bensì è vizio l'inserirli fuor di luogo.*

6. Hyperkritik. Wohin die von Voltaire und Lazzarini und, was zur Entschuldigung des grossen Franzosen zu betonen ist, auch die von Maffei scharf geübte Kritik der persönlichen Eitelkeit bei beschränktem Epigonenverstande führen musste, zeigt uns Martinas Fehlerverzeichnis, dem wir einige Beispiele wörtlich entnehmen.

Zu Maffeis Merope: *L'anello di gemme che per fregio e valore non sarebbe sconvenuto a dito reale, era imprudente che Mer. lo desse da portarsi ad Eg. suo figlio in età adulta poichè sconveniva nel povero suo stato, e lo esponeva dippiù alle perlustrazioni di Pfte. — È inverosimile che in segno di gratitudine non abbia Pfte assegnato ad Eg. per la notte una stanza ed un letto onde riposarsi, dopo di averlo fatto sciogliere e lasciare in libertà e di avergli detto, che la sua azione era da lui riportata degna di lode; che doveva attendere premio e non pena; che ha fatto un colpo che tra gli eroi l'inalza, e avanza le altrui celebrate imprese.*

Oder zu Alfieris Merope: *Non poteva dire Eg. che non si doleva del suo destino, vedendo a trarre si dolorosa vita Mer. tanto alta donna. Egli non sapeva qual vita si menasse Mer. E se*

---

[1]) 5. Febr. 1738. [2]) D. F. Strauss, Voltaire. Leipz. 1870. II. 61. [3]) Volt. Leben u. Werke. 197. [4]) Préface. Léris. Dictionn. Art. Mér. [5]) 51.

ora la vede si fortemente agitata, commossa, afflitta e versante lagrime, non è che per aver egli ucciso un uomo, di cui mostrava altissimo interessamento per motivi ad esso ignoti. Il caso di Mer. poteva succedere a qualunque persona la più immersa nella giocondità di allegra vita. Poteva stare lo stesso sentimento se avesse detto Eg. che non si doleva del suo destino, vedendo sparsa di tanto dolore persino la vita di Mer. si alta donna. — Dice Pfte che vuol far Eg. erede del suo regno, s'è vera prole di Mer., poichè egli altri figli non ha. Ma che valeva dir questo, se con Mer. era per contrarre le nozze? Con ciò aver non poteva lusinga di propria prole?

Und endlich zu Voltaires Merope: *Con qual disegno, se non di tutta imprudenza Mer. avverte Pfte che ha trafugato un figlio e che già medita di rimetterlo in trono quando Euriclete le ha già detto* (d. h. Narbas teilt es ihr erst in III, 5 mit), *che le parricide mani di Pfte si bagnarono nel sangue del suo sposo. Non doveva piuttosto tenerglielo occulto e temere la di lui persecuzione verso lo stesso di lei figliuolo, tanto più sentendo, che già quasi egli si tien sicuro del trono, pell'acquisto del quale aveva da quindici anni disputato ed era rimasto superiore?*

Dazu die Selbstkritik: *Se il signor de La Lindelle si fosse degnato di mettere alcun poco di riflessione anche solo a tutto quanto di questa tragedia è qui preso a disame, non sarebbe corso in tante incongruenti dicerie a Voltaire esternate sulla Mer. di Maffei, il di cui nome sarà sempre dai dotti tenuto in altissima stima. Il voler ottenere col ridicolo quello, a cui non arriva la ragione, è come il confessare il malessere della sua causa, e la propria insufficienza.*

7. Form. Maffei lässt die Vertrauten zu sehr in den Vordergrund treten, wenn es auch dem Dichter zum Verdienste gereicht, aus ihnen nicht blosse Schatten der Hauptrollen gemacht zu haben. Im Gegensatze hierzu häufen sich bei Alfieri die Monologe, von denen 6 auf 21 Szenen kommen; und die Quantität der letzteren muss bei Solimbergo deren Qualität ersetzen. Wir finden bei:

	Maffei,	Voltaire,	Alfieri,
für Mer:	453, $^{93}/_{2}$ $^{6}/_{3}$ $^{2}/_{4}$	382, $^{53}/_{2}$ $^{18}/_{3}$ $^{3}/_{4}$	345, $^{118}/_{2}$ $^{19}/_{3}$ $^{10}/_{4}$
„ Eg:	285, $^{72}/_{2}$ $^{2}/_{3}$ $^{2}/_{4}$	180, $^{21}/_{2}$ $^{6}/_{3}$ $^{1}/_{4}$	309, $^{76}/_{2}$ $^{16}/_{3}$ $^{8}/_{4}$
„ Pfte:	279, $^{28}/_{2}$ $^{2}/_{3}$	273, $^{15}/_{2}$ $^{5}/_{3}$ $^{2}/_{4}$	352, $^{66}/_{2}$ $^{10}/_{3}$ $^{2}/_{4}$
„ Pdro:	246, $^{63}/_{2}$ $^{8}/_{3}$ $^{4}/_{4}$	Narb: 123, $^{19}/_{2}$ $^{11}/_{3}$ $^{2}/_{4}$	Pdro: 223, $^{67}/_{2}$ $^{18}/_{3}$ $^{4}/_{4}$
„ Nebenp:	522, $^{122}/_{2}$ $^{12}/_{3}$	354, $^{33}/_{2}$ $^{8}/_{3}$	3, $^{5}/_{2}$
zusammen:	1986	1402	1425 Verse.

und dürfen aus dieser Zusammenstellung vielleicht auch einen Schluss auf die Schnelligkeit der Rede bei den verschiedenen Dichtern und Personen ziehen.

Einer früheren Angabe, dass Friedrich II. seine Oper erst gegen Ende des ersten Voltaire'schen Aktes beginnen lässt (cf. p. 60), ist noch beizufügen, dass der II. Akt erst mit dem IV. der III. mit dem V. Voltaires beginnt, dass naturgemäss die Einheit des Ortes aufgegeben und dass die häufigen Textkürzungen durch die „Airs" am Schlusse der Szenen, wenn auch nicht poetischen, so doch vielleicht musikalischen Ersatz gefunden haben.

Die oft gesuchte Natürlichkeit verleitet Maffei manchmal, besonders in Eg.'s Schilderung zu unpassender Lautmalerei, die mangelhafte Formgewandtheit dagegen Martina zu geschraubten Wendungen und zu häufigem Hiatus, der durch das Trennungszeichen schon auf das Auge peinlich wirkt.

Einheit des Ortes und der Zeit sind für die italienischen und französischen Bearbeitungen der Meropefabel so selbstverständliche Dinge, dass sie nur selten berührt werden. Guerzoni[1]) rügt bei Maffei die Kollision der beiden Einheiten mit der Bewegung der Personen, Lessing,[2]) auf den sich Benoist[3]) beruft, kritisiert bei Voltaire dessen *règle et modèle*[4]) gegen Lindelles Anmassungen. Diese wehrt das Elogio[5]) mit der Berufung auf Corneille und Racine ab, wenn sie die gelegentliche Leere der Bühne betreffen,[6]) und mit dem geringen Umfang von Messenes Palast, wenn sie sich auf unrichtiges Erscheinen und Verschwinden der Personen beziehen.[7]) Carmignani[8]) endlich missbilligt an Al-

[1]) 317. [2]) 44. u. 45. Stück. [3]) Annales de la Fac. des Lettres de Bordeaux. III. 241. [4]) Luchet III. 121. [5]) 199. No. 19. [6]) 1°. [7]) 2°. [8]) 23 Nota.

fieris Stück, dass dessen Handlung am ersten Tage nicht in die Nacht hinein dauere und so für die Zuschauer die Kontinuität gestört werde.

Die Vertrauten werden bei Maffei[1]) und bei Voltaire[2]) getadelt, indem sie bei ersterem ins *Puerile:* II. 1. zwischen Euriso und Ismene, ins *Ozioso:* IV. 1. zwischen Adrasto und Ismene, oder ins *Improbabile:* IV. 4. zwischen Pdro und Euriso, geraten.[3]) Dagegen werden sie auch wieder zur Charakterzeichnung der Hauptpersonen für nötig erachtet.[4]) Bei Alfieri gilt die Kritik den Monologen,[5]) und Carmignani[6]) will besonders Pdro's Auftreten zu so später Stunde nicht gefallen. Trotz Alfieris[7]) Verteidigung erregt auch Mer.'s erster Monolog[8]) Bedenken, denen Tedeschi[9]) entgegenhält, dass es passender und der Leidenschaft entsprechender sei, sich selbst etwas gelegentlich zu wiederholen, als es zum hundertsten Male einem Vertrauten vorzutragen. Zu Maffei bemerken der Paragone[10]) noch, dass in II. 4. Ismene viel schneller bei Pfte erscheine, als dies von ihrer Herrin aus möglich sei, und Lessing,[11]) dass die Stelle, *Non vide mai favoleggiar le scene*, als Anachronismus die Illusion störe. Quadrio[12]) entwickelt in einer längeren Erörterung über die *a parte* und *in disparte,* wie die längere Zwiesprache zwischen Mer. und Ismene in Gegenwart von Pfte unter anderen auch dem Paragone[13]) missfiel, der dagegen die einzelnen Ausrufe Eg.'s billigt. Bei Voltaire findet Maffei in IV. 6. sogar 6 Personen, d. h. mit Berufung auf das Horazische „*ne quarta loqui persona laboret,* deren zu viele, wenn auch in Athalie noch eine mehr vorkomme. Geoffroy[14]) erscheinen Mer.'s Klagen zu lang und demzufolge die Situationen in ihrer Entwicklung zu wenig variiert.

Der Stil in Maffeis Mer. wird im allgemeinen gelobt,[15])

---

[1]) Lindelle 12⁰. Signorelli VI. 135. Guerzoni 321. Tedeschi 91. Castagnola Sc. Rom. I. 61. Alvaro 65. [2]) Signorelli V. 97. TMA. XIV. 75. Schlegel VI. 92. [3]) TMA. V. 79. [4]) Maffei Risposta. [5]) Carmignani 78. TMA. XXIV. 53. [6]) 81. Dagegen Klein V. 471. [7]) Parere, Sceneggiatura. [8]) Signorelli VI. 217. [9]) 119 f. [10]) 80. [11]) 42. Stück. [12]) IV. 204. 205. [13]) 76. [14]) III. 149. [15]) Paragone 126. Alfieri Vita IV. 1.

im Einzelnen wegen der richtigen Mitte zwischen Prunk und Niedrigkeit,[1]) wegen Anpassung der Sentenzen an Personen und Inhalt,[2]) wegen Vermeidung des Schleppenden und der blassen Färbung, wie Trissino sie zeige,[3]) wegen seiner Neuheit[4]) (wie in V. 1. die Szene zwischen den beiden Alten). Er sei *degno della scena,*[5]) heisst es gegenüber Lindelle.[6]) Die unpassenden trivialen Wendungen finden indess mehrfache Rüge;[7]) so Adrastos Worte in II. 3. *La donna, come sai, ricusa e brama,*[8]) in welchem Gedanken aber weniger Koketterie als Ehrgeiz liegen soll,[9]) und in IV. 1. *In sommo tutto si ristringe in questo.*[10]) Die von Voltaire, wieder mit[11]) und ohne Maske in II. 4., angegriffene Stelle, *Soffre di febbre assalto,* deren Übersetzung, *a un assaut de fièvre,* der Verfasser des Originals mit Unkenntnis der Sprache abfertigt,[12]) wird mit Recht vom Elogio,[13]) von Signorelli[14]) und von Gizzi[15]) verteidigt. Der Szene, II. 6. zwischen Mer. und Euriso, gedenkt Sismondi wegen ihrer Simplizität,[16]) und Quadrio[17]) weist schliesslich auf die vorteilhafte phonetische Wirkung einzelner Laute, der *strepilosa R,* der *sibilose S e Z,* und der Liquida L, sowie der *Versi tronchi,* in den Berichten Eg.'s und Ismenes hin, z. B.

Piombò, fendendo
L'acqua con gran fragor: in alto salse
Lo spruzzo, e l'onda sovra lui si chiuse:

oder: *E che il misero a terra stramazzò.*

In der Meinung, die Merope sei das Vollkommenste, was Voltaire geschrieben habe,[18]) ohne jedoch die Reinheit, Eleganz und Harmonie Racines zu erreichen, findet Laharpe in dem Stücke kaum 12 schwache Verse, kaum 2—3 unpassende Ausdrücke, wie z. B. *Vous achetiez la mort avec mon hyménée,* oder: *Triste effet de l'amour dont votre âme est*

---

[1]) Quadrio IV. 207. Bouterwek II. 471. [2]) Paoli Mer. Ven. 1747. XXVI. [3]) Emiliano Giudici, Storia della lett. ital. Fir. 1855. 2. Ed. II. 362. [4]) Elogio 214. No. 22. [5]) Ebend. 202. No. 19. [6]) 5°. [7]) Alvaro 37. [8]) Voltaire Lettre à Maffei. [9]) Maffei Risposta. [10]) TMA. V. 81. [11]) 7°. [12]) Maffei Risposta. [13]) 203. No. 19. [14]) VI. 135. [15]) 25. [16]) II. 355. [17]) I. 707. [18]) Laharpe X. 59 ff.

atteinte. Wenn nun die Fehler gegen die Reinheit der Sprache auch zahlreicher sind, so wird Mérope neben Alzire von Nisard[1]) als das stilistisch Vollkommenste gerühmt, gegenüber Godefroys abfälliger Bemerkung über Voltaires tragischen Stil.[2]) Und nachdem Geoffroy[3]) eine Reihe fehlerhafter Beispiele aufgeführt, dem Stile Voltaires die Wucht des Stromes abgesprochen,[4]) und ihn mit einem allerdings klaren, aber doch mehr seichten Bächlein verglichen hat, kommt auch er zum Schlusse, dass die Mérope das Meisterwerk Voltaires sei. Dagegen werden diesem in Italien die Grossthuerei,[5]) das *Empire Méssénien* und die hundert Vorfahren Eg.'s entgegen gehalten und Maffei urteilt dabei über die Sprache: *La vostra non può trasporre, la tedesca non può non trasporre, l'italiana e può trasporre e non trasporre.*

Liess die Aufführung Alfierischer Stücke, darunter der Merope in Siena, zu wünschen übrig, so schreibt dies der Verfasser[6]) mehr der Darstellung als der Komposition zu und rechnet indes die Mer. zur zweiten *tinta*[7]) seines Stiles. wo ihm dieser, *bastantemente appianato e tendente verso quel semplice dignitoso che cerca l'autore,* erscheine: zwar originell aber noch ferne vom gewünschten Ideal, das nur mit einem ersten klaren und eleganten Wurfe zu erlangen sei. In Ottavia, Timoleone und in Merope, in welch letzterem Stücke Signorelli[8]) weniger Härten als sonst findet, vermisst Cesarotti[9]) die *naturalezza* und *fluidità,* und sieht dafür eine Reihe störender Eigenheiten als: *Bando pressochè totale agli articoli, inversioni sforzate, ellipsi strane, e sovente oscure, costruzioni pendenti, strutture aspre, alternative di iati e d'intoppi; riposi mal collocati, ripetizioni di tu, d'io, di qui, troppo frequenti per dubitare ch'egli non si sia fatto uno studio di questa foggia di scrivere.*

8. Synthese. Maffei war ein Kenner und Bewunderer des Altertums, aber kein Dichter von Gottes Gnaden, Voltaire

---

[1]) IV. 187. Vergl. Godefroy V. 157. [2]) V. 142. [3]) III. 150 ff. [4]) Ebend. 160. [5]) Maffei Risposta, Ugoni III. 507. [6]) Note 13°. [7]) Parere, Stile. [8]) VI. 216. [9]) Lettera. Stile.

der letzte grosse Klassiker des französischen, und Alfieri der einzige grosse des italienischen Theaters. Dieser hat mit seiner eilenden Handlung, dem klaren Aufbau derselben, ohne Episoden und Nebenpersonen, das klassische Drama mit seinen sogenannten Einheiten von Ort, Zeit und Handlung konsequent beschlossen, und darin ist auch der tiefere Sinn des von Gizzi gekennzeichneten Alfierischen Lesedramas zu suchen. So ist uns der Weg vorgezeichnet, den die Meropefabel, nicht mehr bloss Stimmung und ebensowenig Intrigue, nach der Umgestaltung von Tel.'s Persönlichkeit, der Betonung der Mutterliebe und der Anagnorisis gehen musste. Bei Maffei noch unsicher zwischen Regeln und Natur sich bewegend, schreitet sie bei Voltaire vornehm und sicher über die Bühne — während Clément bescheiden, aber doch schmollend einen blossen Schatten folgen lässt, — und jagt, endlich bei Alfieri zielbewusst durch die Erkennung zur Katastrophe. Jetzt besinnt sich die Fabel auf ihre kleinen Fehler gegen die Logik und wandert, alt und gebrechlich, bei Martina noch allein, bei Solimbergo an der Hand des alten Pdro, der beinahe zur Hauptrolle geworden, in den Staub der Bibliotheken.

Dass aber gerade Alfieris Merope, wohl die beste Bearbeitung, durch Paul Heyse, einen der besten Verdeutscher italienischer Dichtung, in unsere Literatur eingeführt worden ist, gereicht derselben zu doppelter Zierde.

Über Maffeis Merope geben in Italien die meisten unserer Kritiker — Lazzarini behauptet, sie beruhe auf Fiktion, nicht auf Natur — ein wohlwollendes Gesamturteil. Bald wird sie gelobt wegen Erfindung, Führung und Stil,[2]) bald weil sie ebenso gute Charaktere wie Überraschungen biete,[3]) Ereignisse anzuordnen, Personen einzuführen und das *costume* zu wahren verstehe.[4]) Man rühmt das Stück wegen seiner

---

[1]) 219. [2]) Andres II[1]. 37. Signorelli VI. 134. Lombardi. Storia della lett. italiana nel sec. XVIII. Mod. 1827—30. III. 371. Settembrini, Lezioni di lett. italiana. 11. ed. Napoli 1886. III. 207. Emiliani-Giudici 2 ed. II. 362. Centofanti, Saggio sulla vita e le opere di V. Alfieri in Tragedie. Fir. 1842. XLVI. [3]) Paoli XXII. [4]) Paragone 87. 118.

Wirkung und Wahrscheinlichkeit gegenüber einer falschen *dignité* und *bienséance*,[1]) und weil es die Poetik des Aristoteles kritisch befolge.[2]) Dann wird die Merope wieder über die griechischen Tragödien gehoben: *Le Greche, che le maestre dell'altre si dicono, sono aride e secche*,[3]) gegen den Vorwurf der Trivialität[4]) und gegen Lazzarinis Kritik[5]) verteidigt, wird als erste italienische Tragödie oder als beste vor Alfieri,[6]) als erste gute Tragödie in Italien erkannt.[7]) Mit ihr ward die tragische Idee in Italien angedeutet[8]) und vorgezeichnet: *Di classico la Merope avea quel poco che potesse accontentare i meno pedanti (i pedantissimi non contano) rispetto cioè le convenzioni accodate. Di umano ha tutto il resto e il popolo che da tanto tempo non si cibava che di radici classiche, gode come a un buon convito.*[9]) Lessing, der Maffei selbst gelegentlich einen Pedanten[10]) nannte, charakterisiert die italienische Begeisterung beim Erscheinen der Merope durch die Verse Leonardo Adamis:[11])

Cedite Romani scriptores, cedite Graii
Nescio quid majus nascitur Oedipode,

die Becelli[12]) auf Properz zurückführt, wo sie, in der Teubnerschen Textausgabe Lib. III. Elegie XXXII, mit dem Worte *Iliade*, anstatt *Oedipode*, sich auf die Äneis beziehen.

Aus Frankreich vernehmen wir vor allem den Wunsch des Jesuiten Xavier de La Santé: *Dent Itali dent saepe Tragoedias qualis illa est Merope, cujus Pater est Maffejus, Minerva mater, nutrix Melpomene, famae plausui adjungemus plausum, eximiamque prolem vel cupiemus natam in Gallia, vel quasi nostram libenter cooptabimus,* wogegen Desfontaines auf I. 3 und 4 verweist, wo man allerdings weder die den Franzosen vorgeworfenen *idées modernes*, noch *pensées re-*

---

[1]) Elogio 201. No. 19. [2]) TMA. V. 80. [3]) Paoli Mer. Ven. 1747. XVIII. [4]) Fontanini I. 480. Nota di A. Zeno. [5]) Lombardi III. 364. [6]) Cereseto, Storia della poesia in Italia Mil. 1857. II. 111. 129. [7]) Settembrini III. 79. [8]) Em. Giudici. 2. ed. II. 363. [9]) De Marchi 258 ff. [10]) 32. Stück. [11]) 41. Stück. [12]) Becelli, Avvertimento zu Maffeis Mer. [13]) Ebend.

cherchées, noch *sentimens romanesques* finden werde: immerhin erkennt er bei Maffei die *vis tragica* an.[1])

Um so freundlicher begegnet man Maffei wieder in Deutschland, wo die erschütternde Wirkung[2]) der *besten* italienischen Tragödie des XVIII. Jahrhunderts[3]) mehr[4]) oder weniger, d. h. mit Ausschluss der vielen Sittensprüche und unpassenden Wendungen[5]), gewürdigt wird.

Das höchste Lob über Voltaires Tragödie in ihrer Gesamtheit finden wir natürlich bei Laharpe,[6]) der den Brief Lindelles zwar missbilligt, die Vermeidung aller Liebesepisoden bei Maffei anerkennt, aber doch von Zeit zu Zeit in der italienischen Merope das Interesse sinken sieht, während es in der französischen immer steige: Voltaires Génie, mit Oedipe entstanden, mit Zaïre erstarkt, sei mit Merope reif geworden, bis sie mit Tancrède ende.[7]) Dass diese Bewunderung fortwährt, beweisen Vinet[8]) mit dem Lobe der Natürlichkeit und Colin,[9]) wenn er die Situationen und Charaktere rühmt. Weniger begeistert, glaubt Nisard,[10]) dass manche Rücksicht Voltaires Stück zwar legitimer, aber weniger mächtig gemacht habe, Godefroy[11]) hält es für keines der interessantesten, und Geoffroy[12]) zieht den ersten Teil wegen der grösseren Gefahr Eg.'s dem zweiten vor. Ihm erscheint aber die Merope nicht als die schönste, sondern als die am wenigsten hässliche Tragödie neben Zaïre, Alzire und Mahomet.

Gilt auch in Italien Maffeis Werk nicht für fehlerlos,[13]) hat Voltaire die herübergenommenen Charaktere und Gefühle auch verbessert,[14]) und interessante Szenen hinzugefügt, hat er auch mit Zaïre und Alzire eine seiner besten Tragödien,[15]) *una delle più toccanti e patetiche che siensi vedute sul*

---

[1]) Observations sur les Écrits modernes. Paris 1736. IV. 289 ff. Lettre LVIII. [2]) Bouterwek II. 472. [3]) Blanc, Ital. Lit. in Ersch-Grubers Encyklop. II. Sekt. 26. Teil. 61. [4]) Sauer, Gesch. d. ital. Literatur. Leipzig o. J. 417. [5]) Prölss I[2]. 355. 356. [6]) X. 2 ff. [7]) Laharpe, Éloge de Volt. Ed. Moland. I. 157. [8]) Vinet, Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle. Paris 1853. II. 36. [9]) Colin, Examen des œuvres dramatiques de Voltaire. Progr. Wien 1887. 5. [10]) IV. 181. [11]) V. 157. [12]) III. 154. [13]) Signorelli VI. 135. [14]) Ebend. V. 97. [15]) Cereseto II. 129.

teatro[1]) geschaffen, so hat er doch die Überlegenheit seines Vorbildes bewiesen[2]) und Unrecht gehabt, dem Pariser Publikum nachzugeben.[3]) Auch das T. M. A.[4]) lobt Voltaires Tragödie in deren Hauptzügen, und Alfieris Gegner Carmignani[5]) erreicht wieder den Superlativ mit der Behauptung, dass Voltaires Orest und noch mehr dessen Merope über jede Kritik erhaben seien: *avea accopiato alla regolarità del teatro de' Greci tutto ciò che una fantasia limitata dal più scrupoloso verisimile potea aggiungere d'interesse all'azione.* In Deutschland erklärt Wendt[6]) mit Laharpe die Merope für die schönste und mächtigste aller Tragödien Voltaires, Mahrenholtz hingegen hält dieselbe für eine Nachahmung der Ériphyle[7]) in Corneille'scher Manier und mit Lessing für abgethan.[8])

Greifen auch Zwischenfälle störend in die Steigerung ein (?), so fügen sich diesen doch die Personen, und darum gehört die Merope mit Filippo, Eteocle, Antigone und Oreste zu den besten Werken Alfieris.[9]) Unbedingt wird sie nach Handlung und Charakteren von Benedetti[10]) getadelt, aber von anderen italienischen Stimmen gelobt[11]) und von Sismondi[12]) für das letzte und vielleicht beste Stück zweiter *livraison* gehalten. Mit Rücksicht auf seine Vorbilder bezeichnet es Alfieri[13]) selbst als eine *temerità di far già cosa fatta, se egli non la intesseva meglio, cioè più semplicemente, più verisimilmente e più caldamente che le precedenti.* Die *contesa di primato*[14]) hat er aber nicht unglücklich gewagt,[15]) in dem er selbst Voltaire, dem er näher steht als dessen Vorgänger,[16]) überragte[17]) und mit seiner Tragödie absolut neue Erfindung[18]) bot. Das ganze Dreigestirn aber lässt es nie vergessen, was es den Anfängern des Cinquecento zu verdanken hat.[19])

---

[1]) Andres II[1]. 33 u. 370. [2]) Signorelli VI. 135. [3]) Andres II[1] 370. [4]) XIV. 76. [5]) 29. [6]) 27. [7]) Voltaire-Studien, 65. [8]) Voltaire im Urteile der Zeitgenossen. Oppeln 1883. 71. Volt.'s Leben u. Werke I. 12. [9]) Carmignani 27. [10]) Opere, per cura di Orlandini. Fir. 1858. II. 386. [11]) Ab. Caluso, Lettera bei Teza. 534. TMA. XXIV. 52. Gizzi 41 ff. [12]) III. 18. [13]) Parere. [14]) Carmignani 38. [15]) Corniani VII. 122. [16]) Bozzelli II. 68. Klein V. 485. [17]) Ugoni III. 517. Tedeschi 304. [18]) Sismondi III. 18. [19]) Ginguené VI. 112.

Wenn Voltaire den von Maffei am Amasis möglicherweise begangenen Raub seiner Nation wieder zurückgab,[1]) so wurde dafür von italienischer Seite auf eine Anlehnung an die Cinquecentisten hingewiesen,[2]) diese jedoch bezüglich Cavallerinos auf den Ring, Meropes Waffe, die Katastrophe, und hauptsächlich auf die Widmung an einen Rinaldo da Este reduziert.[3]) Wie dagegen Mahrenholtz[4]) nicht blos Handlung und Charakter rügen, sondern auch Einzelnes nach Racines Weise dem griechischen Vorbild nähern will, ist bei den wenigen Fragmenten aus Euripides und dem kurzen Wortlaut Hygins nicht recht ersichtlich. Interessant ist Alvaros[5]) Verzeichnis einzelner, besonders griechischer Reminiszenzen in Maffeis Merope.

Laharpe[6]) und Desnoiresterres[7]) wollen auf die genannte Tragödie nur einzelne Teile, nämlich II. 2. III. 4. und einen Teil des V. Aktes von Voltaires Merope zurückführen. Dagegen betonen in Frankreich Paillet de Warcy[8]) und Geoffroy,[9]) in Deutschland Lessing[10]) und Mahrenholtz[11]) die Nachahmung, im Ganzen die genannten Franzosen, indem sie auch an den Amasis erinnern. Diesen stellt der Biograph unter, der Kritiker über die Merope, welcher von dem erstern wieder das italienische Vorbild vorgezogen wird. Der Tadler Voltaires mag übrigens Recht haben mit den Worten: *C'est sur une demi-douzaine de Mérope, que Voltaire a fabriqué la sienne, celle de Maffei lui a plus servi que les autres, parce qu'il est plus permis de piller les étrangers et parce qu'il a trouvé dans le poëte italien un genre brut et des inventions originales qu'il ne s'agissait que de polir. Il a fait main basse sur les inutilités, les naïvetés, les détails simples et rustiques; il a su revêtir du coloris le plus brillant les idées de Maffei.* Ausserdem erinnert Laharpe[12]) bezüglich des

---

[1]) Signorelli VI. 136. [2]) Tipaldo, Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti. Ven. 1834—45. VIII. 10. Corniani IV. 319. [3]) Elogio 213. 214. [4]) Volt.'s Leben u. Werke I. 194. [5]) 26 u. Anmerkg. 61 u. 65. [6]) Comment. sur le théâtre de Voltaire. Par. 1814. 222. 224. [7]) Volt. à Cirey. 359. [8]) II. 754. [9]) III. 142. [10]) 50. Stück. [11]) Volt. im Urt. der Zeitg. 79. [12]) X. 4.

vierten Aktes an Pirons Gustave und für die Stelle: *J'allai venger mon fils* u. s. w., an Longepierres Electre und bemerkt dazu:[1]) *La même situation peut inspirer les mêmes expressions à deux auteurs sans que l'un veuille rien prendre à l'autre,* was übertriebener literarischer Spürsinn gelegentlich beherzigen dürfte.

Abgesehen von der schon angedeuteten Kritik persönlicher Eifersucht, welcher der letzte der drei grossen Bearbeiter glücklich enthoben war, abgesehen auch von gelegentlichen, oft nur offiziellen Bemerkungen, hat Maffei in seinem Vaterlande sehr bald seine Bewunderer gefunden, unter denen sich Paoli, Cavallucci und Ippolito Pindemonte mit seinem Elogio auszeichnen. Die beiden Pole französischer Beurteilung von Voltaires Merope dürften wir wohl in Laharpe und Geoffroy erkennen; und Alfieri fand in Cesarotti einen eben so wohlwollenden Kritiker, als in Carmignani einen scharfen Gegner, seinen Panegyriker aber in Ugoni. Alle drei wurden objektiv gewürdigt von Signorelli und von dem bescheidenen Anonymus des T. M. A., während für die neuere Zeit nochmals Bozzellis theoretische Erörterungen, wie diejenigen St. Marc Girardins über die Mutterliebe hervorzuheben sind. In Deutschland neigte sich Klein der alten Fassung der Fabel, und damit ihrem besten Vertreter, Torelli zu, indes Lessing alle noch heute überragt durch sein geistvolles Urteil, das immer wieder Interesse auch für die Merope erregen wird.

[1]) Commentaire 224.

ANHANG.

I. Neuere Bearbeitungen ausserhalb Italiens und Frankreichs.

Einer der hervorragendsten portugiesischen Dichter der Neuzeit, João Baptista d'Almeida Garrett, geb. 1799 zu Oporto, gest. 1854 zu Lissabon, versuchte in seinen Jugendjahren nicht ohne Glück eine Nachahmung der Voltaireschen und Alfierischen Merope[1]) und fügte den vorhandenen Elementen noch ein neues, das religiöse, in der Person des Oberpriesters, ein. Nicht bloss, wie bei Solimbergo, ein überflüssiger Vertreter Mer.'s, wird dieser schon im II. Akt in einer schönen Szene von Pphte zur Erforschung Eg.'s vergeblich befragt und gefangen abgeführt, und muss im folgenden Akte ihm wieder als Vermittler bei Mer. dienen. Die Steigerung durch das Erscheinen Pdro's mit dem Gürtel in III, das Zusammentreffen des Alten mit seinem Schützling, sowie die Schlusshandlung auf der Bühne erinnern an Alfieri, wogegen dessen grosse Erkennungsszene in IV. nach Voltaires Muster wieder in zwei Teile zerlegt worden ist.

Gleich dem vorletzten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts wurden auch die Jahre 1858 und 1860 besonders fruchtbar für unsere Fabel. Erschienen doch im erstern die Merope Matthew Arnolds, des kürzlich verstorbenen Verfassers der auch bei Tauchnitz erschienenen Essays in Criticism, und die gleichnamige Tragödie von Hermann Hersch, geb. 1821 in der Rheinprovinz, gest. 1870 in Berlin. Zwei Jahre später folgten die Bearbeitungen von Max Remy, geb. 1839, gest. 1881 zu Berlin, und von Paul Viktor Fr. Wichmann.

[1]) Obras III = Theatro II. 2. ed. Lisboa 1856.

Alle 4 gehen auf die ursprüngliche Fabel zurück, aber nur das englische Werk erhebt sich durch seine poetische Sprache zu wirklicher Bedeutung und ist mit Recht der Vergessenheit durch die Aufnahme in die neue Ausgabe von Arnolds Poetical Works[1]) entrissen worden. Versetzt uns Arnold mit seinen einfachen, grossen Zügen, mit dem Chore, dessen Strophen und Antistrophen, auf die griechische Bühne, so nehmen uns die vielen Argumentationen und die moderne Philanthropie der Personen wieder die Illusion. Mer. verlangt nach ihrem Sohne und wehrt sich gegen jegliche Rache; erst nachdem ihr Arcas mitgeteilt, dass der, welcher dem Könige in humanster Weise, ohne Mitschuld, vom Tode des Äpytus berichtet habe, doch der Mörder sei, folgt sie einer raschen Eingebung, mit dem Opferbeile feierlich die Rache zu vollziehen. Von Arcas noch angesichts des schlafenden Sohnes abgehalten, sucht sie diesem nachher vergebens von unüberlegter Gewalttat abzuraten. Der Mutter Seele scheint ihm jetzt noch mehr, als einst des Vaters Leben, unter dem Schicksal zu erliegen. Den beinahe ebenso humanen Pphtes, der sie zum zweitenmal zu friedlicher Ehe und gemeinsamer Regierung auffordert, weist sie aber energisch ab, und erfährt bald darauf, wie er, im Begriffe für das von ihm vergossene Blut ein Versöhnungsopfer darzubringen, als solches von Äpytus' Hand gefallen sei.

Eine eingehende Charakterisierung von Arnolds poetischer Tendenz, speziell von dem beinahe oppositionell klassischen Aufbau der Merope, finden wir in der Edinburgh Review[2]) mit dem richtigen Schlusse, dass nach der Erkennung das Interesse schwinde, aber auch mit dem kostbaren Zusatze: *We cannot but think that a Greek tragedian would have allowed Mer. to strike the fatal blow: he would have made the mother kill her own son and delayed the recognition till it was too late. There is no tragedy in a happy ending, and the melodramatic touch of the escape is out of keeping with the severity of the Greek drama.*

---

[1]) London 1891. [2]) CLXVIII. 261.

Wie fallen gegen die englische Bearbeitung die in Berlin erschienenen ab, mit ihrem Wortschwall und ihren trivialen Wendungen! Bei Hersch dreht sich das Hauptinteresse um einen der Merope getreuen Wächter, der seiner Herrin von den Ränken seines Herrn gegen Tel., aber auch von dem vermeintlichen Mörder zu berichten weiss. Im IV. Akte gibt sich die mit Ppht schon längst vermählte Mer. gefangen, um dadurch den Sohn zu retten, den der Tyrann zur Verheimlichung seines, wie er glaubt, vollzogenen Frevels beseitigen möchte. In Remys Stück ist Mäon, dem Pdro der Italiener, eine Hauptrolle zugedacht und es wird eine Art von Konflikt dadurch erzielt, dass Äpytus vom Tyrannen zum Mörder der Königin ausersehen ist, die aber noch frühe genug Sinnesänderung erheuchelt, in den Tempel folgt, und dort von dem schon halbtoten Ppht in der Geschwindigkeit mit erstochen wird. Wichmann endlich hat sein vieraktiges Stück mit einer romantischen Liebesgeschichte ausgeschmückt, in der wie bei la Chapelle die Tochter Ppht's, Dionaia, zunächst die *ihr* merkwürdiger Weise noch unbekannte Mer. bemitleidet, später den schlafenden und von ihr träumenden Äpytus belauscht, und nach des Geliebten Erhebung zum Könige, nach Erkenntnis des Konfliktes zwischen Herz und Blut, von ihrem Vater, der den Rächer treffen wollte, getötet wird.

II. Erzählung vom Tode und vom Überfall des Sohnes der Merope.

Cavallerino II. 2.

Tel. erzählt, wie er mit Tel. befreundet gewesen, dieser vom delphischen Orakel verstimmt zurückgekehrt sei und

Per questo ognuno ogni suo studio usava
Per rallegrarlo alquanto, e feste e canti
Apparecchiati fur per sua cagione,
In questo tempo ad un convito insieme
Noi ci trovammo e tutti gli altri Etoli
Dell' età sua di nobil sangue nati:
Ivi facendo forza egli a se stesso
Si stette assai più dell' usato allegro
E dove pria con l'inarcato ciglio
Soleva star pensoso, a i motti e a i scherzi
Tutto si diede allhora, e tolta un'hasta
Tutti gli altri invitò seco a scherzare.
Quivi fatte due squadre, una discese
Al campo e fu di questi un Telefonte.
L'altra si chiuse dentro. Hora volendo
Essi sforzare l'entrata, a la difesa
Stavasi l'altra parte, io ch'era dentro.
E haveva in man un'hasta
Acuta sì, ma senza ferro, innanzi
Spingendola sovente in gran timore

Cercava di tener l'avverse squadre:
Non però ch'io vedessi o tanto o quanto.
Hora tra l'altre avvenne (o gran sventura)
Che da tristi pensieri oppresso e vinto
Telefonte gettò l'hasta, ch'havea,
E quasi fuor di se corse alla porta.
In quest'io, che spingea l'hasta, lo colsi
Nel ventre, e venendo ei con furia molta
Penetrò l'hasta sì ch'egli cadeo
Subito morto in terra, all'hora un strido
Dieder i suoi compagni eguale al duolo.
Ond'io sentendo ciò la porta apersi,
E quando il vidi in terra (sfortunato)
Poco men, che non resi a Dio lo spirto.
Ma quando poscia a manifesti segni
Certo seppi, ch'io sol era colui,
Che fatto ad ambo noi tal danno avea
Lui togliendo di vita, e me di gioia,
Restai simile ad insensata pietra:
E l'alma si fuggì di questa spoglia,
Nè valse altro rimedio od acqua fresca
A richiamar nel corpo i sensi sciolti,
Pria che lo spatio di molte hore andasse.
Poichè l'alma rivenne al tristo albergo,
Tanto dolor sentei quanto giammai
Possa sentire un huom, e questo solo
Vi narrerò che meco havea disposto
Seco esser sotterra in un medesmo avello,
E per pagar del folle error la pena,
E l'innocenza mia far chiara al mondo,
E stare in morte a lato a quel, cui sempre
In questa vita stato era compagno.
Ma de gli amici miei valser i preghi
A conservarmi in vita, e'l lor consiglio
Seguendo fuggo il non dicevol bando.

Liviera IV. 2.

Cresfonte:

Soleva gir per boschi, e per campagne
Questi sovente avvalorando veltri
Dietro fugaci belve, nè mai giva,
Che seco non menasse alcuni suoi,
Di cui più si fidava che degli altri,
Fra quali io n'era un de primieri eletto:
Or come accade, un dì compresi, come
Egli cercar voleva un certo colle
Lungi dalla Città cento quadrati;
E perch'io già gran tempo aveva in core
Di far vermiglio del suo sangue il suolo,
Presi il cammino sovra un buon destriero
Segretamente al destinato loco,
Allor quando dal Ciel ultimo usciva
Diana a riveder le sue compagne
Intente a rimirar gli umili seggi,
Ove solean scherzar come mortali:
Così v'aggiunsi con alcuni ferri,
Che meco avea portati; e tratto il foco
Da una focosa selce con l'acciajo,
Aride foglie accesi a un tratto, quello
Poscia nudrendo in secchi legni dentro
Una spelonca in viva pietra fatta,
Dalla natura per gran spazio lunga,
E larga, et alta, se non che la bocca
Aveva angusta quanto per due braccia;
E sotto v'era un buco scemo d'acqua,
Che nell'entrar con passo assai gagliardo
Ben si potea schivar: in questa ascosi
I detti ferri si tenean con gravi pesi,
I quai coperti poscia leggiermente
Con ramoscelli, e terra; certa terra
Accompagnando giva d'indi sparsa,
Sicchè là non pareva alcuna frode;
Ma chi sopra di quelli avesse posto
Un poco fermo il piè, saria rimaso
Dalli medesmi in guisa tal ristretto,
Ch'indi partirsi non avria potuto
Senza l'altrui soccorso, con gran danno.
— — — — — — — —
Con questi un buon Pastor Cretense preda
Solea già far d'ingordi Lupi, e d'aspri
Cinghiali, il qual morendo a me lasciolli.
— — — — — Il mio cavallo

Sciolsi, ch'avvinto avea fuori d'un faggio
E sopra quel montato, con acuti
Sproni lo spinsi innanti i primi albori
Là dove era partito, ove i compagni
Ne' dolci sonni ancor giaceano involti;
Ma non stè molto poi che spuntò l'alba
Di bianchi gigli, e di vermiglie rose
Ornata e cinta: in questa si destaro,
E comandato fu da quel ch'io parlo,
Che si dovesse porre e briglie, e selle
Alli giumenti; e così fatto, dopo
Dalle stalle condur li feo da' servi,
Noi giovani invitando a salir quelli
Per la novella caccia; onde s'empiro
Sin qui li suoi disiri. Chi una lancia,
Chi spiedo e stocco, e chi carcasso et arca
Portava; in somma, da ferir ognuno
Avea qualch' arma, et io questa ch'ho al fianco:
E dopo che corona gli fu fatto,
Ecco costui, ch'alfin s'innalza, e siede
Sopra un destrier superbo, che premeva
Con la spumante bocca aurato morso.
Prendono i servi i forti agili cani
Per le catene, e innanti essi sen vanno
Alla pedona, e dopo il lor Signore,
Che seco al paro sempre mi voleva.
Gli altri facevan coda; e le caverne
Lunge dell' anitrir rendean' il suono:
Ma giunto all' erto monte, il principale
Et io per salir quello alla vedetta
Scendemmo da' cavalli; altri sen vanno
Senza smontare in questa parte, e in quella
Tutti dispersi; e si sciogliono i cani,
Che furibondi givano, e latranti
Gli odor cercando per quei luoghi: et ecco
Da una cima d' un sasso uscir veloce
Una timida Damma, e un' altra ancora
Poco discosta, e un Cervo giù nel piano
Frettar la polverosa fuga; insieme
Corre la gioventute allegramente,
Dietro incorando con la voce i cani;
Ch' a poco a poco per le torte strade
N'eran tolti di vista, appunto come
Bramava: all' or voleva egli avvallarsi;
Ma gli dissi, com' era una spelonca
Bella quanto formar potea natura,
Poco lontana ove la fama vola,
Ch' un vecchio diventasse ivi profeta.
Si lo trattenni; e di vederlo vago
Fatto, lo scorsi a quella e quasi addietro
Volle tornar, vedendola si oscura;
Ma pure a mal suo grado andò tant' oltre,
Per appagar di cose nuove i lumi,
Ch' incauto posto il piè sopra gl'inganni,
Precipitoso diè col dorso in terra,
E tutto a un tempo sopra un duro sasso
Si ruppe la cervice, in quei restando
Ristretto, ch'anco l'ossa delle piante
Credo se gli spezzaro. Volea dire;
Ma non poteva pel dolor' estremo.
Le rose vermigliette delle guancie
Si dipartiro allor, e tutto bianco
E tutto freddo qual fioccante neve
Divenne; e parea solo, che con gli occhi
Pietà, pietà chiedesse a' suoi gran mali:
Ma ben s'accorse com' indarno, quando
Mi vide il ferro ignudo nella mano,
Più che Megera acceso entro, e di fuori
Di sdegno, e d'ira, oimè, con voce tronca
Solo diceva; e in quel senza attemparmi;
Da tutti i lati uscir li feci il sangue
In copia tal, ch'un ampio lago rosso
Sembrava ivi d'intorno. Questo il fine
Di suo misera vita è stato; donde
Muggì quel speco, e si schiantarno i marmi,
E si turbò la terra; e l' aria anch' ella
Divenne oscura. Ond' io più che di possa
Abbandonando il corpo in qua ne tesi.

Torelli III. 4.

Tel. erzählt: Am Isisfeste in Liebe zu einem und demselben Mädchen, die schöne Artemia, entzündet und nachher mehr und mehr entflammt:

Ci risolvemmo o superar l'un l'altro,
O combattendo insieme uscir di vita.
Sta d'arbori fornita, e carca d'anni
Nel mezo de l'Etolia una foresta,
Da le securi intatta, e per devota
Religion de' vecchi a Marte sacra.
Nel più denso, e riposto d'essa s'apre
Un picciol campo, e piano sì, che i rai
Die Febo ammette, e dà sicuro il varco
Al piè, ch'innanzi vada, o'ndietro torni.
Questo loco atto a terminar la lite,
Senza ch'alcun partir già mai ci possa,
Fu da noi di comun consenso eletto.
Quivi sol de la fida spada armati,
E con un servo solo, e disarmato,
Che del successo a' nostri, et a l'amata
Giovane ne portasse la novella,
Ci trovammo da amor, da rabbia spinti.
Fummo tosto a le mani, e l'uno e l'altro
Più fu al ferir, ch'al ripararsi intento:
Ei con la spada bassa, io col braccio alto
Ci tirammo di punta; ma la sua
Trovò il centro del corpo mio lontano;
E da la man sinistra mia ajutata
Declinò, senza farmi alcuna offesa.
Ei con l'istesso suo furor si venne
A causar maggior danno, e nel destr' occhio
D'una punta mortal restò ferito.
Fiero come leon ver me si stringe,
Et io do loco a l'ira, e col ritrarmi,
D'un rovescio fendei la testa altera.
Cadde a' miei piedi, e su l'istesso piano
In un lago di sangue versò l'alma.
Tutta in un tempo n'è l' Etolia piena;
Va la nova a ferir gli orecchi, e'l core
Di Toante, fra noi assai potente,
Che preso Telefonte in guardia avea.
L'ode, s'adira, ne sospira, e geme,
Freme, in publico parla, nel Senato,
E nel volgo pietate, e sdegno or desta:
M'accusa, e ne l'accusa il pianto mesce;
E concitando vammi d'ogn' intorno
D'odio, d'invidia turbini, e tempeste.
Parve a mio padre di sottrarmi a' primi
Impeti, che ragion stimano poco,
Inoitandomi a te, dove sicuro
Sa, ch'io sarò d'ogni nimico oltraggio.
Io traversando e monti, e fiumi, e selve,
Dove talor sentier, nè vidi un'orma,
Sprezzata ogn' altra via mi son ridotto
In salvo teco; e so, ch'ogn'altra nova,
Ogn' altro nunzio avrò di me precorso.

La Grange I. 3

Sesostris:

Assez près de ses murs, par un avis fidele,
Du chemin qu'il prenoit, ayant eu la nouvelle,
J'ai voulu que mon pere, en entrant dans Memphis,
Eût lieu de s'applaudir du retour de son fils.
Je l'attens au passage, et je le vois paroître.
Il ne démentoit point le sang qui le fit naître.
L'insolence et l'orgueil paraissent dans son port.
Nôtre âge, je l'avoue, avoit quelque rapport;
Mais mon cœur aux vertus, instruit par sa naissance
N'avoit avec le sien aucune ressemblance,

Je le joins: je me nomme: il s'arrête et soudain
Il venoit m'aborder les armes à la main;
Quand un vieux gouverneur qui marchoit à sa suite,
Croyant par quelqu'effort rallentir ma poursuite,
Me force à le punir de sa témérité.
Son maître à cet objet, di fureur agité,
En redouble pour moi sa haine impétueuse.
La victoire entre nous, flote long-tems douteuse,
Mais enfin indigné contre un sang odieux
Qu'a proscrit dés long-tems la justice des Dieux,
Sous mes coups redoublés, je le vois qui succombe.
Il recule; j'avance: il se débat, il tombe.
Là, foulant à mes pieds son orgueil abatu,
D'une indigne pitié j'affranchis ma vertu;
Et de ses flancs ouverts, son ame fugitive,
S'envole avec un cri, sur l'infernale rive.

Zeno II. 3.

Epitide:

Vengo di Delfo. Ivi desio mi trasse
Di saper la mia sorte. Ove si parte
La via tra Delfo, e Dauli,
Trovai nobil garzon giacer trafitto.
— — — — — — — —
Tanto di vita
Spirava ancor, che potè dirmi: Amico,
Moro. Di masnadieri
Turba feroce, alle rapine intesa,
M'assassinò. Nel fior degli anni io moro.
— — — — — — — —
Di Messene,
Nella reggia, soggiunse, a Polifonte,
Ed a Merope porta
Quest' aureo cinto, e questa gemma illustre;
Mie spoglie e mio retaggio.
Bacia per me di Merope la destra;
La destra sì, che forse
Mi chiuderebbe in mesto uffizio e pio,
Le gravi luci. Egli in ciò dir la mano,
Ch'io stesa avea, strinse alla sua: poi tacque;
Gittò un sospiro, abbassò i lumi e giacque.

Maffei I. 3.

Egisto:

Ne ciò pensai, nè a far ciò ch'io pur feci,
Empia sete mi spinse, o voglia avara.
Anzi a chi me spogliare, e uccider volle,
Per mia pura difesa, a tor la vita
Io fui costretto. In testimon ne chiamo
Quel Giove, che in Olimpia, ha pochi giorni,
Venerai nel gran tempio. Il mio cammino
Cheto e soletto io proseguia, allor quando
Per quella via, che in ver Laconia guida,
Un uom vidi venir, d' età conforme,
Ma di selvaggio e truce aspetto: in mano
Nodosa clava avea. Fissò in me gli occhi
Torvi, poi riguardò se quinci, o quindi
Gente apparia: poichè appressati fummo,
Appunto al varco del marmoreo ponte,
Ecco un braccio m'afferra, e le mie vesti,
E quanto ho meco altero chiede, e morte
Bieco minaccia. Io con sicura fronte
Sprigiono il braccio a forza; egli, a due mani
La clava alzando, mi prepara un colpo,
Che se giunto m'avesse, le mie sparse
Cervella foran' or giocondo pasto
Ai rapaci avoltoi: ma ratto allora
Sottentrando il pervenni, ed a traverso

Lo strinsi, et l'incalzai: così abbracciati
Ci dibattemmo alquanto, indi in un fascio
N'andammo a terra; ed arte fosse, o sorte,
Io restai sopra, ed ei percosse in guisa
Sovra una pietra il capo, che il suo volto
Impallidì ad un tratto, e le giunture
Disciolte, immobil giacque. Allor mi corse
Tosto al pensier, che su la via restando
Quel funesto spettacolo, inseguito
D' ogni parte i' sarei fra poco: in core
Però mi venne di lanciar nel fiume
Il morto, o semivivo; e con fatica,
(Ch' inutil era per riuscire, e vana)
L'alzai da terra; e in terra rimaneva
Una pozza di sangue. A mezzo il ponte
Portailo in fretta, di vermiglia striscia
Sempre rigando il suol; quinci cadere
Col capo in giù il lasciai: Piombò e gran tonfo
S' udì nel profondarsi: in alto salse
Lo spruzzo, e l'onda sovra lui si chiuse:
Nè il vidi più; chè il rapido torrente
L'avrà travolto, e ne' suoi gorghi spinto.
Giacean nel suol la clava, e negra pelle,
Che nel pugnar gli si sfibbiò dal petto:
Queste io tolsi, non già come rapine,
Ma per vano piacer quasi trofei.
E chi creder potria, che spoglie tali,
O di nessun o di sì poco prezzo,
M' avesser spinto a ricercar periglio,
Et a dar morte altrui?

Voltaire, II, 2.

Égisthe.

J'en atteste le ciel; il sait mon innocence.
Aux bords de la Pamise, en un temple sacré,
Où l'un de vos aïeux, Hercule, est adoré,
J'osais prier pour vous ce dieu vengeur des crimes:
Je ne pouvais offrir ni présents ni victimes;
Né dans la pauvreté, j'offrais de simples vœux,
Un cœur pur et soumis, présent des malheureux.
Il semblait que le dieu, touché de mon hommage,
Au dessus de moi-même élevât mon courage.
Deux inconnus armés m'ont abordé soudain,
L'un dans la fleur des ans, l'autre vers son déclin,
Quel est-donc, m'ont-ils dit, le dessin qui te guide?
Et quels vœux formes-tu pour la race d'Alcide?
L'un et l'autre à ces mots ont levé le poignard.
Le ciel m'a secouru dans ce triste hasard;
Cette main du plus jeune a puni la furie;
Percé de coups, madame, il est tombé sans vie:
L'autre a fui lâchement, tel qu'un vil assassin,
Et moi, je l'avouerai, de mon sort incertain,
Ignorant de quel sang j'avais rougi la terre,
Craignant d'être puni d'un meurtre involontaire,
J'ai traîné dans les flots ce corps ensanglanté.
Je fuyais; vos soldats m'ont bientôt arrêté:
Ils ont nommé Mérope, et j'ai rendu les armes.

Friedrich II. hat die eingeklammerten Verse weggelassen, die erste unterstrichene Stelle abgeändert in *Vos soldats m'ont saisi*, und in der zweiten *m'* eingeschaltet.

Alfieri, II, 2.

Egisto:	Paul Heyses Übersetzung:
In altra guisa, io nol saprei: menzogna	Ein andres wüsst' ich nicht zu thun; denn Lügen
Del mio libero stato non è l'arte. —	Ist nicht das Handwerk meines freien Standes. —
Io m' era al vecchio genitor di furto	Ich war von meinem alten Vater heimlich
Sottrato, incauto; e già più mesi attorno	Entwichen, unbedacht, und manchen Mond schon
Men giva errando per città diverse;	Von Stadt zu Stadt umhergeschweift, als endlich
Quando oggi alfin qui m'avviava. Un calle	Heut auf Messene zu ich wanderte.
Stretto e solingo, chi ai pedon dà via	Den schmalen Fusssteig, welcher einsamlich
Lungo il Pamiso, con veloci piante	Längs dem Pamisus hinläuft, schritt ich fürder
Venia calcando, impaziente molto	Auf raschen Sohlen, brennend, in die Stadt
Di porre il piè nella città, che mostra	Den Fuss zu setzen, die von ferne schon
Mi fea da lungi vaga, e in un pomposa,	Mit stolzen Thürmen, ragenden Palästen
D' alti palagi e di superbe torri.	Prachtvoll und schön zugleich mir längst erschien.
Quand' ecco, a me di contro altr' uom venirne,	Da siehe, mir entgegen, eil'ger noch
Piu frettoloso assai: son d'uom che fugge	Stürmt noch ein Mann des Wegs, so ungestüm
I passi suoi; giovin l'aspetto; gli atti,	Wie auf der Flucht; ein Jüngling; an Geberden
Arroganti, assoluti: ei di lontano	Anmassend, rücksichtslos; er macht von fern
Con man mi accenna, ch'io gli sgombri il passo.	Mir Zeichen mit der Hand, den Weg zu räumen.
Angustissimo il loco, ad uno appena	Die schmalste Stelle war's, kaum breit genug
Adito dà; sul fiume alto scoscende	Für Einen; jählings an den Fluss hinab
Il mal sentiero per una parte; l'altra,	Senkt sich der schlimme Weg zur linken; rechts
Irta d'ispidi dumi, assai fa schivo	Starrt wildes Buschwerk, wo mit Mühe nur
D' accostarvisi l'uomo. Il modo spiacque	Man Zugang fände. Mir, dem Freigebornen,
A me, libero nato, uso soltanto	Missfiel die Art des Manns. Nur dem Gesetz

D' obbedire alle leggi, e a ceder solo
Ai più vecchi di me: m' inoltro io quindi.
Ei, con voce terribile: „Ritratti,
„O ch'io . . .“ mi grida. Ardo di sdegno allora:
„Ritratti tu“, gli replico. Già presso
Siam giunti: ei caccia un suo pugnal dal fianco,
E su me corre: io non avea pugnale,
Ma cor; lo aspetto di piè fermo; ei giunge:
Io sottentro, il ricingo, e in men che il dico,
L'atterro: invan dibattesi; il conficco
Con mie ginocchia al suol: sua destra afferro
Con ambe mani; ei freme indarno, io salda
Gliela rattengo, immota. Quando ei troppo
Debil si scorge al paragone, a finta
Mercede viene: io'l credo, il lascio; ei tosto
A tradimento un colpo, qual qui il vedi,
Mi vibra, i panni squarcia; il colpo striscia:
Lieve è il dolor, ma troppa è l'ira: io cieco,
Di man gli strappo il rio pugnal; . . . trafitto
Nel sangue ei giace. — — —
Troppo mi dolse,
Sfuggito appena il colpo di man m'era.
Non uso al sangue, io m'avvilii, temetti;
Che far, non mi sapea: prima il coltello
Lanciai nel fiume; indi pensier mi venne
Pur di lanciarvi il misero; di torre
Ogni indizio così, parvemi; e il feci. —

War ich gewohnt zu folgen, und nur Ältern,
Als ich zu weichen; also schreit' ich fort.
Er, überlaut und drohend: Bleib zurück!
Herrscht er mich an, sonst —! Da entbrennt mein Zorn.
Bleib du zurück! erwiedr' ich ihm. Und schon
Sind wir beisammen. Er zückt einen Dolch
Und rennt mich an. Ich hatte keine Waffe,
Doch Muth; mit festem Fuss erwart' ich ihn
Und unterlauf' ihn, pack' ihn — ein Moment —
Er stürzt und wehrt umsonst sich: mit den Knie'n
Drück' ich ihn an den Boden, seine Rechte
Halt' ich mit beiden Händen, dass er nicht
Sie rühren kann, wie sehr er schäumt. Da sieht er,
Dass er den Kürzern zieht, und bittet heuchelnd
Um Gnade; ich, ihm glaubend, lass' ihn frei.
Alsbald führt der Verräther einen Stoss,
Der mein Gewand hier schlitzt, mich selbst nur streift.
Leicht ist der Schmerz, doch ausser mir vor Wuth
Ring' ich den Dolch ihm aus der Hand — durchbohrt
Liegt er in seinem Blute — — —
Reu' ergriff mich,
Sobald der Stoss kaum mir entglitten war.
Des Blutes ungewohnt sank mir der Muth.
Nicht wusst' ich, was beginnen; in den Fluss
Warf ich das Messer erst, dann fiel mir ein,
Auch ihn hineinzustürzen; jedes Zeichen
Der That zu tilgen glaubt' ich so — und that's.

Vedi, se avvezzo era a' delitti; ahi folle!
Così com' era insanguinato, io corsi,
Senza saper dove mi andassi, al ponte.
Ivi da' tuoi, ch'io non fuggia, fui preso;
E qui m' han tratto. — Io nulla tacqui; il giuro.

Ich Thor! Sieh selbst, wie neu ich im Verbrechen!
Ganz blutig, wie ich war, lief ich hinweg
Und wusste nicht wohin, bis an die Brücke.
Dort von den Deinen ohne Müh' ergriffen,
Ward ich hieher geführt. So kam's; ich schwör' es.

Martina, II, 4.

Egisto:

Alto ammirato
Da tante cose memorande, eccelse,
Che v' han per Grecia, come il mio buon padre
Mi decantò le tante volte; in core
Desio mi venne di mirarle io stesso
Cogli occhi miei. Onde non dargli affanno,
E certa forse non sentir repulsa
Dall' amor suo, che ne' perigli visto
Solo m'avrebbe, e in cui pur troppo urtai;
Di furto mi partii da casa e tutte
Le più chiare città di Grecia ho corso.
Dove più'l cor curiosità mi punse
Volsi miei passi alfin verso Messene,
Non sol per quanto di fastoso e grande
N'erige il lustro: ma la patria mia
Per mirar, dove prime io delibai
L'aure di vita, e ove la madre, ahi! giace.
Mentre movea qui'l passo, alto sospinto,
Che già pareami di veder la cima
Spuntar dell' alte torri; un uomo ignoto,
Ch' oltrepassai, mi chiama; ed io mi fermo.
— — — — — — — — — — — —
E che brami, gli dico? Ed ei: che vago
Sulla tua clava sta lavoro impresso?
A me'l narra, che esprime? Io qui, risposi,
Quando stava de' fagi al rezzo assiso
L'alte imprese scolpii del grande Alcide.
Ben ingegnoso sei, mi disse. Enorme,
Che vuoi far tu però di questa clava?
A me la cedi, e ten darò buon prezzo.
Non per farne mercato, allor ripresi;
Ma per me la costrussi; e a prezzo alcuno
Non la darei! Farne qual uso, ei disse,
Tu puoi? Staria ben meglio entro mia mano.
In mia mano, risposi, ed orsi, e lupi
Ad atterrar bastò; difese il gregge
Da me guardato; nè ogni braccio, il credi,
Prova può far del suo valor. Imbelle
Dunque, ei soggiunse, il braccio mio tu stimi?
E a detti tai s'accese sì, che gli occhi
A lui fulgean di dispettosa rabbia.
Sia che si sia, gli dissi, ora mi tarda
Di più ristarmi; e già moveva il passo.
Non fuggirai, ribaldo, allor ei sclama:
A danno tuo del mio valor fa prova.
Per scagliarmisi addosso ei fa. M'accorgo
Di ciò appena, ch' erigo a tutta forza
La clava a intimorirlo, e l'attentato
Ad arrestargli. Di repente ei cava
Un nascoso pugnal; e furibondo
Ver me s' avventa. Io lo prevengo; e un colpo
Di clava poderoso a lui sul braccio
Per disarmarlo vibro. Allor la testa,
Che il colpo là credea da me diretto,
Intimorito ei china; e tanto forte
Vi rincontra percossa, che ad un tratto
Sul terren lo rinversa . . . impallidisce
E da lì a poco spira . . . Un freddo gelo
Tutto m' invase; e del dolor più vivo
Mi corse agli occhi a tutta foga il pianto.
Prima immoto il guatai . . . Cercai, ma invano,

rriti spirti
itto allor compreso
girai lo sguardo;
man tremante
triste salma . . .
lento, e giunsi a un
ponte
uoi guerrier. Fatale

Caso ben fu, che scorsero rapprese,
Nè me n'avvidi, sulla clava stille
Di sangue; sicchè tosto, e che successe,
Come, dove, perchè, mi fer domanda.
Tutto negar potuto avrei; ma quale
L'evento a te narrai, lor franco ho esposto.

Solimbergo, III, 7.

cisto:
ol pensoso
sublimi idee,
lolci memorie,
e, che Pamiso è detto,
Messene . . . A manca
rdo . . . e in vaghi addobbi avvolta,
bei fior le chiome,
til mi si fa incontro.
, ch'io calcar dovea,
mi s'accosta, onesto
; io la ricambio, e insieme
a ragionar c' invita.
n'andavam oltre, . . a un tratto,
or d'una vicina fratta
petto altero assai, mi viene
di fronte. Ei ritto, e saldo
ite ci si ferma innante.
guir voglio la via; gia presso
. . . Ei sta: la man porta sul ferro,
n sen tenea: già già l'impugna, il mostra,
osì stima d'atterrirmi. — Io seguo
mio cammino; e mi si tien vicina
l'remebonda l'incognita donzella.
„A me costei ceder t'è forza, o vile
„Straniero“ esclama; e mi raggiunge
„Io vile

Replico, io vil?“ Egli a pugnar mi sfida;
Io non ricuso, e l'ambizion mia propria,
Oltre il dover che a nobil cor s'addice,
Ad accettar gl' inviti suoi mi sprona.
Fugge frattanto, e si dilegua in salvo
L'innocente donzella: e fra noi due
Già cominciata era la lotta. Io tosto,
Non per timor, ma per pietà, volea
Desister; tregua gli propongo, e pace
Gli chieggo già . . ma l'empio al sen mi vibra
Colpo mortal col traditor coltello:
Io men sottraggo col piegarmi tutto
Rapidamente sull' anca sinistra:
Ahi sdrucciolando, io cado: egli m' è sopra.
Alfin, mentr' ei già già mi uccide, io ratto
N' arresto il colpo col sinistro, e intanto
Col destro braccio in cor mio stil gli immergo.
Ne son io reo? Regina mia, tu dillo.
— — — — — — — — — — — —
Occhio non fu, che, testimon del caso,
Potesse il caso altrui narrar: mia voce
Sola bastante a salvarme non era;
Quindi pensai di seppellir ne' flutti
L'involontario mio delitto, e indarno;
Mentr' io fuggia, di là non lunge alcuni
Cavalier m' arrestaro, e qui m'han tratto.
Reo già ti sembro; e già pena m'appresti,
Ch'io, no, non merto: sul mio onor ti giuro.

Almeida-Garrett, II, 4.

Egistho:

Ah tu queres, ó rei, dentro em minha alma
Renovar minha dor, e os meus remorsos!
Appraz-te ouvir meu crime? Ouve me e julga.
Verás n'esse delicto involuntario
Toda a minha innocencia. — Pelas margens
Do suave Pamiso caminhava;
E ja do longo andar quebrado as fôrças,
No templo entrei do valoroso Alcides
Que em solitaria incosta d' ermo oiteiro
Juncto ao rio se eleva; alli prostrado
Supplices mãos tendia ao deus que adoro,
Que apprendi a implorar de tenra infancia.
„Proteje, lhe dizia, ó grande Alcides,
„Proteje o sangue teu.“ — Tal de menino
Me insinava meu pae . . .
— — — — — — — — — — — —
D' est' arte orava: e no fervor das preces,
Eis mi interrompem, subito mi assaltam
Armados de punhaes dous assassinos:
„Quem es, clamaram, que tens tu, mendigo,
„Com o sangue d' Alcides?“ — N' isto o ferro —
Ja sôbre o peito me apontava um d' elles,
Algum deus mi ajudou: de um bote rapido
Sôbre o braço traidor, lh' o quebro quebro e talho;
Segundo o golpe, e lhe atravesso o peito,
Espavorido o companheiro foge:
Traidores são covardes. — Vi — me livre,
E attentei no infeliz que aos pés mi espira.
Era a primeira vez que o sangue humano
Tingia minhas mãos: afflicto e triste
Chorou-me o coração, e gemi sôbre elle.
Novo no crime, não sabia ainda
Os meios de occultá-lo; arrastro ao rio,
E em suas aguas sepulto o corpo exangue.
Fugi; nem me lembrou minha imprudencia
De apagar na mesma agua o claro indicio
Do meu delicto. Incerto horrorizado
Corro, inda em sangue esqualidos, fumando
O braço, as vestes; chego delirante
A's portas de Messenia, e os teus soldados
Me seguram, me arrastram. — Do meu crime
Ouviste as circumstancias e a verdade:
Não sei outra linguagem. Tu me julga
Mas . . . .

Arnold, gleich nach dem ersten Chorgesang.

Æpytus:

That I will do, and to this end I came.
For, being of like age, of birth not mean,
The son of an Arcadian noble, I
Was chosen his companion from a boy;
And on the hunting-rambles which his heart,
Unquiet, drove him ever to pursue
Through all the lordships of the Arcadian dales,
From chief to chief, I wander'd at his side,
The captain of his squires, and his guard.
On such a hunting-journey, three morns since,
With beaters, hounds, and huntsmen, he and I
Set forth from Tegea, the royal town.
The prince at start seem'd sad, but his regard
Clear'd with blithe travel and the morning air.

We rode from Tegea, through the woods of oaks,
Past Arnê spring, where Rhea gave the babe
Poseidon to the shepherd-boys to hide
From Saturn's search among the new-yean'd lambs,
To Mantineia, with its unbaked walls;
Thence, by the Sea-God's Sanctuary and the tomb
Whither from wintry Mænalus were brought
The bones of Arcas, whence our race is named,
On, to the marshy Orchomenian plain,
And the Stone Coffins; — then, by Caphyæ Cliffs,
To Pheneos with its craggy citadel.
There, with the chief of that hill-town, we lodged
One night; and the next day at dawn fared on
By the Three Fountains and the Adders Hill
To the Stymphalian Lake, our journey's end,
To draw the coverts on Cyllenê's side.
There, on a high green spur which bathes its point
Far in the liquid lake, we sate, and drew
Cates from our hunter's pouch, Arcadian fare,
Sweet chestnuts, barley-cakes, and boar's-flesh dried;
And as we ate, and rested there, we talk'd
Of places we had pass'd, sport we had had,
Of beasts of chase that haunt the Arcadian hills,
Wild hog, and bear, and mountain-deer and roe;
Last, of our quarters with the Arcadian chiefs.
For courteous entertainment, welcome warm,
Sad, reverential homage, had our prince
From all, for his great lineage and his woes;
All which he own'd, and praised with grateful mind.
But still over his speech a gloom there hung,
As of one shadow'd by impending death;
And strangely, as we talk'd, he would apply
The story of spots mention'd to his own;
Telling us, Arnê minded him, he too
Was saved a babe, but to a life obscure,
Which he, the seed of Heracles, dragg'd on
Inglorious, and should drop at last unknown,
Even as those dead unepitaph'd, who lie
In the stone coffins at Orchomenus.
And, then, he bade remember how we pass'd
The Mantineän Sanctuary, forbid
To foot of mortal, where his ancestor,
Named Aepytus like him, having gone in,
Was blinded by the outgushing springs of brine.
Then, turning westward to the Adder's Hill —
Another ancestor, named, too, like me,
Died of a snake-bite, said he, *on that brow;*
Still at his mountain-tomb men marvel, built
Where, as life ebb'd, his bearers laid him down.
So he play'd on; then ended with a smile:
This region is not happy for my race.
We cheer'd him; but that moment, from the copse
By the lake-edge, broke the sharp cry of hounds;
The prickers shouted that the stag was gone.

We sprang upon our feet, we snatch'd our spears,
We bounded down the swarded slope, we plunged
Through the dense ilex-thickets to the dogs.
Far in the woods ahead their music rang;
And many times that morn we coursed in ring
The forests round that belt Cyllenê's side;
Till I, thrown out and tired, came to halt
On that same spur where we had sate at morn.
And resting there to breathe, I watch'd the chase —
Rare, straggling hunters, foil'd by brake and crag,
And the prince, single, pressing on the rear
Of that unflagging quarry and the hounds.
Now in the woods far down I saw them cross
An open glade; now he was high aloft
On some tall scar fringed with dark feathery pines,
Peering to spy a goat-track down the cliff.
Cheering with hand, and voice, and horn his dogs.
At last the cry drew to the water's edge-
And through the brushwood, to the pebbly strand,
Broke, black with sweat, the antler'd mountain-stag,
And took the lake. Two hounds alone pursued,
Then came the prince; he shouted and plunged in.
— There is a chasm rifted in the base
Of that unfooted precipice, whose rock
Walls on one side the deep Stymphalian Lake;
There the lake-waters, which in ages gone
Wash'd, as the marks upon the hills still show,
All the Stymphalian plain, are now suck'd down.
A headland, with one aged plane-tree crown'd.
Parts from this cave-pierced cliff the shelving bay
Where first the chase plunged in; the bay is smooth,
But round the headland's point a current sets,
Strong, black, tempestuous, to the cavern-mouth.
Stoutly, under the headlands lee, they swam;
But when they came abreast the point, the race
Caught them as wind takes feathers, whirl'd them round
Struggling in vain to cross it, swept them on,
Stag, dogs, and hunter, to the yawning gulph.
All this, o King, not piecemeal, as to thee
Now told, but in one flashing instant pass'd.
While from the turf whereon I lay I sprang
And took three strides, quarry and dogs were gone;
A moment more — I saw the prince turn round
Once in the black and arrowy race, and cast
An arm aloft for help; then sweep beneath
The low-brow'd cavern-arch, and disappear.
And what I could, I did — to call by cries
Some straggling hunters to my aid, to rouse
Fishers who live on the lake-side, to launch
Boats, and approach, near as we dared, the chasm.
But of the prince nothing remain'd, save this,

His boar-spear's broken shaft, back on the lake
Cast by the rumbling subterranean stream;
And this, at landing spied by us and saved,
His broad-brimm'd hunter's hat, which, in the bay,
Where first the stag took water, floated still.
And I across the mountains brought with haste
To Cypselus, at Basilis, this news —
Basilis, his new city, which he now
Near Lycosura builds, Lyacaon's town,
First city founded on the earth by men.
He to thee sends me on, in one thing glad,
While all else grieves him, that his grandchild's death
Extinguishes distrust 'twixt him and thee.
But I from our deplored mischance learn this:
The man who to untimely death is doom'd,
Vainly you hedge him from the assault of harm;
He bears the seed of ruin in himself.

Remy, II, 7.

Aepytus:

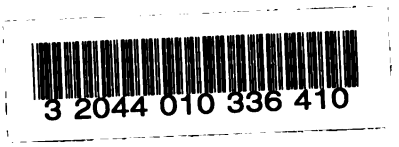
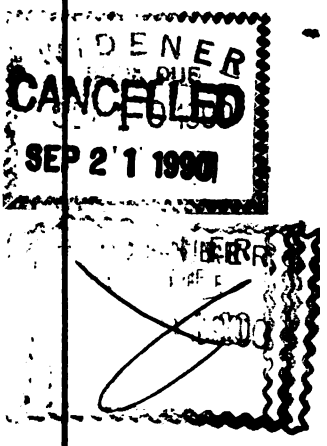
Und ich, zum Theil durch meinen Hass,
Zum Theil gereizt durch äussere Begierden,
Beschloss das Schaudervolle zu vollziehn.
Und einst, als Helios die Bahn vollendet
Und Hesper glühend aus den Wogen stieg,
Stand er an eines Berges schmalem Rande,
An dessen Fuss des Stromes Fluth sich brach,
Die Blicke senkend in die jähe Tiefe,
In sich versunken über sein Geschick.
Ich war den Spuren, die er ging, gefolgt,
Den bösen Plan im mordbegier'gen Herzen.
Und also sah ich seine Stirn sich
Mit Falten überziehn, die Augen leuchten,
Wie wenn am klaren Blau des Himmels plötzlich
Ein schaurig Ungewitter brausend aufzieht,
Und also sprechen mit erhob'ner Stimme:
„Fluch, Polyphontes," Fluch dem Mörder, Fluch!
„Ihr Götter in der Höh' und in der Tiefe,
„Erwacht und zittert bei dem Fluch des Menschen!
— — — — — — — — — — — —
„Aus Sisiphon's, Ixion's, Tantal's Qualen
„Ersinnet eine neue, gröss're Qual,
„Die wir zu denken nicht im Stande sind,
„Und schickt mich hin, an ihm sie zu vollziehn!"
Und so das Schwert aus seiner Scheide reissend,
Warf er's mit wuthentbranntem Grimm zu Boden,
Dass es mit dumpfem Krachen niederfiel.
Da fasste mich die Wuth der Eumeniden,
Unwiderstehlich zog es mich hervor.
„Hinunter," rief ich, „Ahn des Heracles,
„Hinunter zu den Schatten Deiner Väter." —
Und so mit nie geahnter Kraft des Hasses
Stiess ich das Rächerschwert ihm in das Herz. —
Drauf, die Entdeckung meiner That befürchtend,
Warf ich hinab ihn in den tiefen Strom,
Dass bei dem bleichen Schein des stillen Mondes
Die Wellen über ihm zusammenschlugen.

Register.

Adami 73.
Ademollo 29.
Aigueberre, d' 36.
Alfieri 8, 30, 34, 39—43, 46—50, 51, 53, 55, 60—65, 67—69, 71—73, 75, 77—78, 86.
Allacci 5—6, 29, 34—35.
Almeida-Garrett, d' 78, 90.
Alvaro 6, 11, 16, 43, 46, 48—49, 51, 54, 58, 66, 70, 76.
Andres 32, 43, 72, 75.
Apollodor 3.
Argental, d' 35—36.
Aristoteles 1, 4, 7, 11, 23, 28, 59.
Arnold, Matth. 78—79, 90.
Äschines 1.
Aubignac, d' 47.
Ayre 34.
Bassaglia 34.
Beauchamps 15, 17—19.
Becelli 34, 73.
Benedetti 75.
Bengesco 37.
Benoist 45, 68.
Beuchot 37—38.
Biadego 32.
Blanc 74.
Bois-Robert 16.
Borghi 29.
Bourg, du 34.
Bouterwek 65, 70, 74.
Bozzelli V 33, 53, 75, 77.
Brivio 29.
Brunet 15, 34.
Bunte 3.
Bursian 3.
Calepio, Conte di 8.
Calsabigi 30.
Caluso, di 41, 43, 59, 75.
Carmignani 8, 11, 14, 16, 45—46, 54, 57, 65, 68—69, 75, 77.
Caro 17.
Carriere V.
Castagnola 46, 49, 51, 54, 60—62, 69.
Cavallerino 5, 7—9, 11—13, 76, 80.
Cavallucci 34, 46, 49, 57, 65, 77.
Centofanti 40, 72.
Cereseto 73, 74.
Cesarotti 41, 49—51, 60, 62, 64, 71, 77.
Chapelain 16.
Clément 35, 38—42, 50, 53, 59—60, 63, 66, 72.
Colin 74.
Colletet 16.
Conti 37.
Corneille, Mlle 37.
Corniani 32, 43, 75—76.
Cosack 3, 56.
Crescimbeni 5—6.
Demosthenes 1.
Deschanel 36, 47, 58, 63.
Desfontaines 73.
Desmarets 16.
Desnoiresterres 35, 36, 76.
Diderot 47.
Dumesnil Mlle 36.
Emiliani-Giudici 70, 72, 73.
Ennius 2.
Estoile, de l' 16.
Euripides 1, 54, 58, 76.
Feitama 38.
Flaminia 32.

Fontanini 5, 6, 15, 73.
Fontenelle 17.
Fournier 17.
Fréret 33, 34.
Friedrich II. 35—36, 38, 60, 64, 68, 85.
Gallet 38.
Gaspary 6, 11, 14, 29.
Geoffroy 44, 48, 58, 61, 64, 69, 71, 74, 76—77.
Giacomelli 29.
Gilbert 15—17, 20, 22—27, 30.
Ginguené 5—7, 11—12, 14—15, 75.
Girardin, St. Marc V, 8—9, 12, 44, 46, 50, 59, 77.
Giuliari 33—34.
Gizzi V. 14, 16, 48—49, 58, 63—64, 70, 72, 75.
Godefroy 23, 27—28, 59, 71, 74.
Gotter 37—38.
Graf 40.
Grässe 34—35.
Graun 38.
Gries 35.
Gritti 37.
Guerzoni 16, 46, 49, 51—52, 54—55, 58, 63—65, 68—69.
Hédelin, siehe d'Aubignac.
Heinsius 4.
Hersch 78, 80.
Heyse 40, 72, 86.
Hill 34.
Hourcastremé 38.
Hygin 2, 4.
Jacomelli 29.
Jomelli 29.
Klein 5, 6, 11—12, 15, 32—34, 51, 54, 59, 61—63, 69, 75, 77.
La Chapelle 4, 17—18, 20—21, 23—28.
La Grange 18—19, 21—22, 24, 27—28, 36, 83.
Laharpe 16, 18—19, 22—23, 26—28, 44—45, 48—50, 52, 58—59, 62, 64, 70, 74—77.
La Santé 73.
Lazzarini 33—34, 49, 51, 57, 62—63, 65—66, 72—73.
Léris 17, 33, 66.
Lessing 3, 15, 45, 47—51, 53—54, 56—58, 61—63, 65, 68—69, 75—77.
Lindelle 58, 50—51, 54, 56—58, 63, 68—70.
Liviera 5—6, 8—9, 11—15, 81.
Lombardi 72—73.
Longepierre 77.
Lotheissen 18, 28.
Lucas 33—34.
Luchet 62—68.
Maffei, Gius. 15, 65.
Maffei, Scip. 2—3, 6, 13, 15—29, 32—39, 41—55, 57—69, 71—72, 74, 76—77, 84.
Mahrenholtz 35, 64, 66, 75—76.
Marchi, De 44, 73.
Martina 41, 53, 61, 64, 66, 68, 72, 88.
Merlet 37.
Milanesi 40.
Moland 34—36.
Molter 35.
Moréri 15—18.
Morsolin 33, 43.
Mouhy 15, 19.
Moussinot 36.
Nisard 44, 58, 71, 74.
Olivet, d' 17.
Orlandini 29.
Orsi 2, 33—34, 57.
Paillet de Warcy 35—36, 76.
Parfaict, frères 15—19, 22, 26—28, 33, 38.
Paoli 33—34, 65, 70, 72, 77.
Pausanias 3.
Pellisson 17.
Petitot 18, 22, 27—28.
Pindemonte, Ippol. 77.
Piron 76.
Plutarch 1, 59.
Pope 34.
Porée, Père 45.

Prault 37—38.
Predieri 29.
Prölss 6, 35, 43, 74.
Quadrio 5, 6, 11, 29, 34, 69, 70.
Quinault, Mlle 35.
Ramanzini 34.
Reinhardstöttner, v. 35.
Remy 78, 80, 93.
Ribbeck 2.
Richelieu, de 16, 17.
Riccoboni 5, 6, 32—33, 36.
Robortellus 4.
Rotrou 16.
Rubbi 32.
Sallwürk, v. 16, 28, 35.
Sarconi 35.
Sauer 35, 74.
Sayous 39, 42.
Scaliger 4.
Schlegel, A. W. v., 43, 65, 69.
Schlösser, 37, 38.
Schmidt, M. 2, 3.
Sénebier 39.
Settembrini 72, 73.
Signorelli 5, 8, 11, 14—15, 28, 32, 34—36, 48—51, 54, 59, 62, 64—65, 69—72, 74—77.
Sismondi, de 70, 75.
Solimbergo 41, 43, 53, 61, 64, 72, 78, 89.
Sticotti 38.
Strauss 66.
Tedeschi 46, 49, 63—64, 69, 75.
Teza 48.
Tiraboschi 5—7.
Titon du Tillet 18.
Tommasini 33.
Torelli 6—15, 30, 44, 46, 61, 77, 83.
Ugoni 46, 48—49, 52, 54—55, 59—60, 62, 64, 71, 75, 77.
Valsecchi 32.
Valois d'Orville 38.
Veroli 29.
Villemain 28.
Vinét 74.
Voisenon 36.
Voltaire 15—17, 22, 28—38, 42, 44—52, 54—66, 68—73, 75—78, 85.
Wendt V, 6, 9, 11, 17, 45, 47—51, 59—60, 63—65, 75.
Wichmann 78, 80.
Zeno 4—5, 29—32, 64, 73, 84.


3 2044 010 336 410

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.